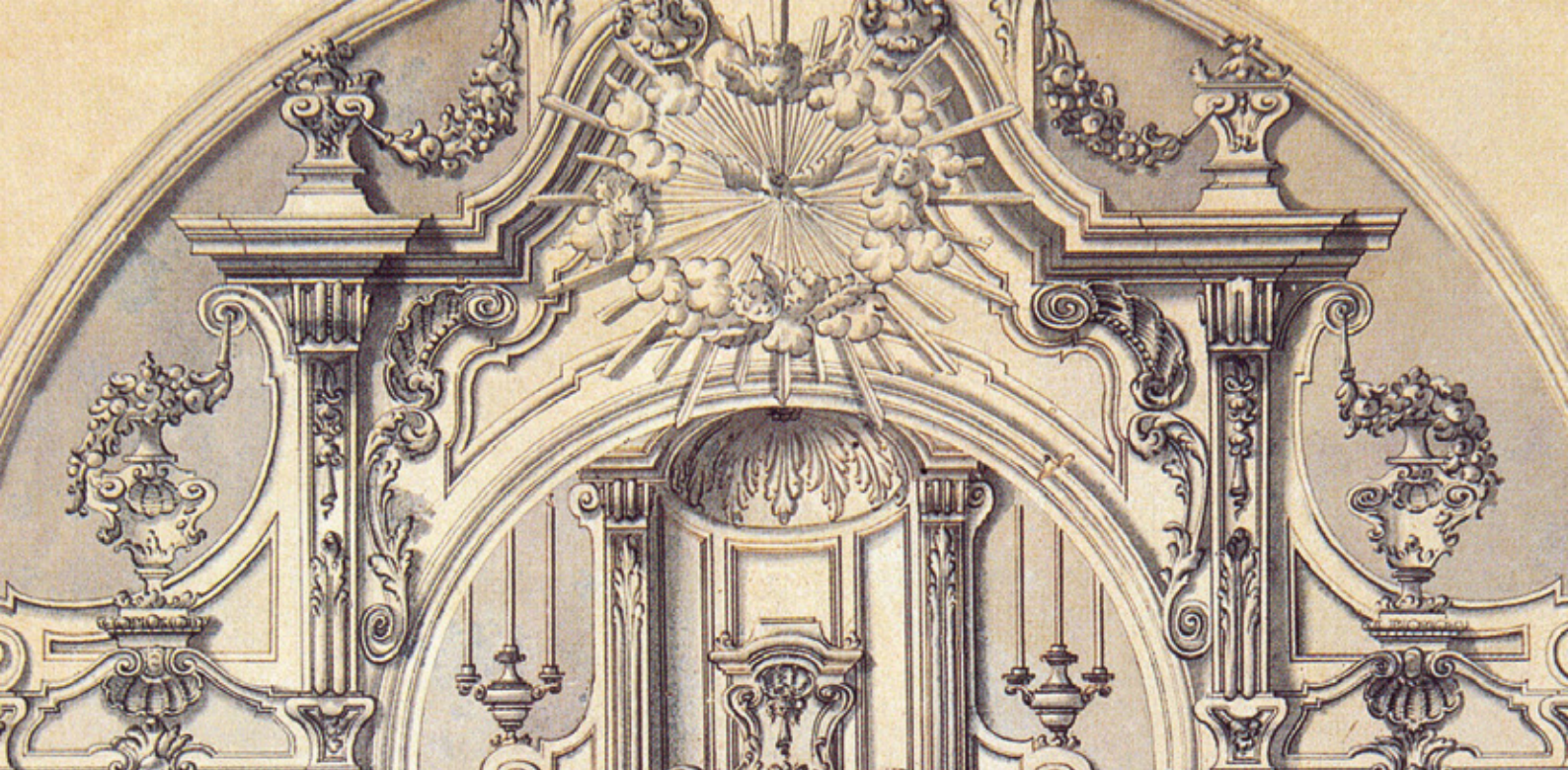




O Retábulo no Espaço Ibero-Americano

Forma, função e iconografia

Ana Celeste Glória (coord.)

Volume 1



O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia

*Coordenação
Ana Celeste Glória*



Volume 1

Instituto de História da Arte

Título: *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma, função e iconografia*

Coordenação editorial: Ana Celeste Glória

Coordenação científica: Carlos Alberto Moura, Carlos Pena Bujan, Fernando António Baptista Pereira, Fernando Quiles, Irina Sandu, Maria João Pereira Coutinho, Myriam Ribeiro, Pedro Flor, Pilar Diez del Corral Corredoira, Sandra Costa Saldanha, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão

Assistência à edição: Ana Francisca Bernardo, Ricardo Naito

Paginação & design: Ana Celeste Glória

Imagem da capa: José António Landi – Pormenor de retábulo para o altar-mor da Sé de Belém. Desenho à pena, aguarelado, 300x170 mm. Rio de Janeiro, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil, Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira – Prospectos de cidades, villas, povoações, edefícios..., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792, VII.

Disponível in <http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>
<http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>

Edição: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA

ISBN: 978-989-99192-6-6

Lisboa, 7 de Fevereiro de 2016

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do IHA [UID/PAM/00417/2013].

© Autores e Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA.
Os artigos, imagens e norma ortográfica utilizada são da responsabilidade dos autores.

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Av. de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
www.ihafcs.unl.pt

Índice

Volume 1

Apresentação.....	9
Introdução.....	11
Parte I - O Retábulo Ibero-americano: Identidades, transferências e assimilações	13
Contributos para o estudo do Retábulo no Mundo Português: os Prenúncios do Triunfalismo Católico (c. 1580 – c. 1620).....	15
<i>Francisco Lameira</i>	
Trasvases e influjos entre la retabística española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI).....	27
<i>Francisco Javier Herrera García</i>	
El retablo escultórico en la Corona de Aragón: los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) y Jaume Blanquer (1579-1636), artífices del cambio del Renacimiento al Barroco	41
<i>Bartolomé Martínez Oliver, Francisco Molina Bergas</i>	
Sobre la composición de las pinturas en los retablos: el juicio del ensamblador y teórico español Antonio de Torreblanca	51
<i>Carmen González-Román</i>	
Retábulos e imagens dos mosteiros beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro em confronto: identidades, transferências e assimilações.....	65
<i>Agnès Le Gac, Paulo Oliveira, Maria João Dias Costa, Isabel Dias Costa</i>	
A Talha do Estilo Nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII	79
<i>Alex Fernandes Bohrer</i>	
Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier.....	89
<i>André Guilherme Dornelles Dangelo, Aziz José de Oliveira Pedrosa</i>	
La obra retabística en la Nueva España del pintor y dorador Francisco Martínez (1723-1758).....	101
<i>Ligia Fernández Flores</i>	
Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos: Francisco Vieira Servas	113
<i>Beatriz Coelho</i>	

André Soares e a arte do retábulo	123
<i>Eduardo Pires de Oliveira</i>	
Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano	135
<i>Fátima Halcón</i>	
O conjunto de retábulos da cidade de Itapecerica, Minas Gerais, Brasil: identidades, transferências e assimilações	149
<i>Gustavo Oliveira Fonseca</i>	
O Retábulo Paulista: morfologia, particularidades e influências	163
<i>Mateus Rosada, Maria Ângela Pereira de Castro, Silva Bortolucci</i>	
Retábulo da Igreja de Santo Alexandre em Belém do Pará: traços e transposições	177
<i>Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy</i>	
Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana	189
<i>Isabel Mendonça</i>	
El mecenazgo indiano en el desarrollo de la retablística barroca vizcaína: el caso del Valle de Gordexola	203
<i>Julen Zorrozuza Santisteban</i>	
Jerónimo de Balbás y el Cípris de la Catedral de México	217
<i>Oscar Flores Flores</i>	
La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos	231
<i>Stefania Tuzi</i>	
Transferencias estéticas entre los retablos de Sevilla y Minas Gerais en el ocaso del siglo XVIII	247
<i>Carlos Javier Castro Brunetto</i>	
Parte II - O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura	259
Carpinteros y ensambladores en la estructura del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla	261
<i>Teresa Laguna Paúl, Fernando Guerra Librero, Eduardo Rodríguez Trobajo</i>	
La mesa de trabajo de un constructor de retablos	277
<i>Luis Huidobro Salas, Yunuen L. Maldonado Dorantes</i>	
El cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos	287
<i>Benjamín Domínguez Gómez</i>	
A ação mecenática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII	299
<i>Carla Sofia Ferreira Queirós</i>	

Del “telero” al Retablo, modelos icónicos y narrativos: pintura de historia vs pintura devocional en el marco español de la segunda mitad del siglo XVI.....	313
<i>Matteo Mancini</i>	
El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII.....	323
<i>Ramón Pérez de Castro</i>	
Retablos fingidos en la azulejería talaverana.....	339
<i>Fernando González Moreno</i>	
Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa.....	353
<i>Joaquim Inácio Caetano</i>	
Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo.....	367
<i>Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro</i>	
O estudo da ornamentação retabular na igreja setecentista de São Francisco de Assis, em São João del-Rei.....	377
<i>Patricía Urias</i>	
Fé e espetáculo: o retábulo franciscano no Nordeste do Brasil Colonial.....	387
<i>Ivan Cavalcanti Filho, Maria Berthilde Moura Filha</i>	
Índice de autores.....	401

Apresentação

Quando o grupo de investigação ‘Medieval and Early Modern Art Studies’ do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa estabeleceu como tema central do seu encontro internacional o “Retábulo”, procurou recuperar o caminho da internacionalização da história da arte portuguesa e da disseminação da investigação desenvolvida no nosso país. Dos vários assuntos passíveis de serem trabalhados de modo alargado num contexto de uma reunião científica, o grupo optou para o ano de 2015 pela arte retabular, sua tipologia, funções e iconografias como tópico abrangente. Tal reunião, que ficou designada por “I Simpósio de História da Arte”, decidiu porém limitar a discussão da temática ao espaço ibero-americano, sem prejuízo de ter convocado outras áreas geográficas, igualmente relevantes para o estudo da matéria. Foram justamente parte das comunicações apresentadas durante o Simpósio, todas elas selecionadas criteriosamente pela Comissão Científica criada para o efeito, que serviram de base aos textos agora publicados.

A eleição de três vertentes de análise – forma, função e iconografia – constituiu o mote para a abordagem histórico-artística da retabulística no vasto território ibero-americano e veio a traduzir-se no livro que seguidamente se apresenta. Nele, o leitor poderá encontrar ampla reflexão sobre os artistas e respectivas oficinas, capazes de conceber as “máquinas” retabulares de pequeno ou grande porte; a construção e a definição do perfil dos mecenas e agentes do mercado artístico na execução dessas obras; a identificação e a análise da dimensão material dos retábulos; as leituras multifacetadas dos complexos programas iconográficos e ornamentais dos mesmos. Em todos os textos agora publicados, subdivididos em quatro partes distintas, a saber: *O Retábulo Ibero-Americano: identidades, transferências e assimilações*; *O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura*; *O Retábulo e a iconografia: interpretação, significado e função*; *O Património retabular: conservação, restauro, defesa e valorização*, os autores procuraram salientar a importância plástica e simbólica dos inúmeros exemplos analisados, salientando, sempre que possível, as especificidades autóctones e as interações artísticas estabelecidas com os contributos exógenos.

Da leitura deste volume digital que abarca a época moderna (entendida entre os séculos XVI-XVIII), perpassa uma ideia comum: a da transversalidade do tema “Retábulo”. Este, independentemente da forma, da função ou da iconografia assumida, repete modelos, (re)inventa soluções e por vezes transgredir a norma, demonstrando por isso que não importa o espaço em que se situa ou o lugar concreto a que se destina, mas que assume sempre um carácter intemporal na História da Arte.

Pedro Flor

(Coord. Grupo de Investigação “Early Modern Art Studies”)

Introdução

O Retábulo no Espaço Ibero-Americano é o resultado de um simpósio internacional promovido pelo Grupo de Investigação ‘Medieval and Early Modern Art Studies’, no âmbito das atividades científicas que tem vindo a desenvolver em diálogo com investigadores de diferentes instituições.

O Simpósio realizou-se a 26 e 27 de novembro de 2015, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (Portugal), e teve como principal tema o *Retábulo*.

No contexto português, a arte da talha despertou interesse dos estudiosos e investigadores dos anos 50 de mil e novecentos, de que se salientam nomes como os de Ayres de Carvalho, Flávio Gonçalves, Germain Bazin, Reynaldo dos Santos, Robert Smith, entre outros. Todos eles procuraram com base na documentação, análise directa e registo fotográfico, identificar e inventariar os exemplares existentes e inclusive desaparecidos. Esta investigação inicial realçou a importância e riqueza deste património, e salientou as suas características que o tornavam ímpar no panorama internacional. Por outro lado, abriu caminho ao surgimento de novos contributos, não só do âmbito da História da Arte, bem como de outras áreas, que no seu todo divulgam a arte da talha portuguesa. Foi igualmente com este propósito que se realizou o Simpósio *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia*, dedicado não só ao território nacional, mas a todo o espaço ibero-americano, onde o tema é transversal.

Neste evento estiveram presentes 54 oradores oriundos de diversos países -Portugal, Espanha, Itália, Brasil ou México, entre outros-, abrindo-se espaço ao diálogo e debate multicultural e interdisciplinar, bem como à criação de pontes entre os investigadores, com vista à colaboração em projetos e ações futuras.

As contribuições publicadas agora em formato de artigo são provenientes de diferentes domínios como a arquitetura, o desenho, a pintura, a escultura, a iconografia, e a conservação e restauro; e, cingem-se a estudos de casos tão específicos como gerais concentrados na produção retabular de um artista, como nos retábulos de uma determinada cidade e/ou vila, ou até mesmo focados numa iconografia específica. Em resumo, os artigos partem de um conjunto de questões que a Comissão Científica desafiou a todos aqueles que quisessem participar no Simpósio, após a sua aprovação: Quem eram os principais artistas ou oficinas responsáveis pela idealização dos retábulos que adornam o espaço ibero-americano? Quem eram os seus encomendantes, mecenas e agentes? Que formas e funções estavam presentes na execução? Que iconografias estão presentes? Que materiais utilizavam?...

Face à diversidade das comunicações que procuraram responder a estas e outras questões durante o Simpósio, esta publicação distribui-se em dois volumes organizados em quatro partes, duas em cada volume. São elas: *O Retábulo Ibero-Americano: identidades, transferências e assimilações*; *O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura*; *O Retábulo e a iconografia: interpretação, significado e função*; e, *O Património retabular: conservação, restauro, defesa e valorização*.

O tema do *Retábulo no Espaço Ibero-Americano* não se esgota nesta publicação, na medida em que lança novas pistas através dos inúmeros contributos que a seu tempo estimularão ao surgimento de novos estudos sobre o tema já numa esfera alargada do espaço ibero-americano. Assim, esta publicação constituirá mais um instrumento de trabalho para quem se quiser debruçar sobre o tema nas diversas perspectivas – forma, função e iconografia.

O índice enumera parte dos artigos apresentados no Simpósio, distribuídos a partir do seu tema e cronologia. A todos os autores, manifestamos o nosso agradecimento.

Ana Celeste Glória

(Bolsista Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 86280 / 2012);
Investigadora no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade NOVA de Lisboa)

Parte I
O Retábulo Ibero-Americano:
Identidades, transferências e assimilações



Contributos para o estudo do Retábulo no Mundo Português: os Prenúncios do Triunfalismo Católico (c. 1580 – c. 1620)

Francisco Lameira¹



No panorama retabular português, incluindo as antigas possessões ultramarinas, é possível diferenciar o Maneirismo em duas fases. A primeira decorre entre cerca de 1550 a cerca de 1580 e a segunda entre cerca de 1580 a cerca de 1620.

À fase da atitude anti clássica e do decoro tridentino, sucede uma outra em que se ensaiam e experimentam novas propostas litúrgicas e artísticas, constatando-se uma certa diversidade de soluções compositivas, algumas denotando ambiguidade e tensão.

Este novo ciclo está associado à união política dos dois países ibéricos, ocorrida em 1580, e ao conseqüente estreitamento de relações artísticas com algumas cidades espanholas, nomeadamente Madrid, Zamora, Valhadolid, Badajoz, Sevilha, etc.

Neste contexto assiste-se à intensificação do uso de retábulos, tornando-se a obra do italiano Sebastião Serlio o ponto de partida para uma série de ensaios e experiências que, apesar de pontuais e por vezes divergentes, prenunciam o longo ciclo do Triunfo da Igreja Católica.

A partir de cerca de 1620 ocorre uma nova conjuntura, a que chamamos hoje Protobarroco (Francisco Lameira e Vítor Serrão, “O retábulo protobarroco em Portugal (1619 – 1668),” in *Promontoria. Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*, n.º 1, (Faro 2003), 63 a 96). A expressão *ao moderno*, utilizada na época pela clientela referindo-se aos novos retábulos que se construíam, é um claro testemunho dessa mudança. A partir de então cessam os ensaios e inicia-se o espectáculo, envolvendo-se profundamente os fiéis, isto é, chamando-os para o palco do *teatrum sacrum*, em que os vários tipos de retábulos surgem como os cenários dos vários actos.

Apresentamos, de seguida, uma abordagem a alguns aspetos da realidade retabular do período entre cerca de 1580 a cerca de 1620.

¹ Professor Agregado no Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e membro do Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

Usos e funções

Na sequência da reestruturação litúrgica então empreendida pelos setores mais esclarecidos do clero, assiste-se a uma diversificação dos usos e funções dos retábulos.

Retábulos narrativos ou didáticos

À semelhança do que ocorria na fase anterior, continuam a ser os de maior aceitação da clientela. Apresentam ciclos figurativos de temática cristífera, mariana ou hagiográfica, com o objetivo de instruir os fiéis, maioritariamente iletrados.

Retábulos relicários

Adquirem uma importância crescente. Os relicários passam a ser guardados nos retábulos, que apresentam diversos lóculos ou nichos, muitas vezes resguardados por portas. Nos momentos solenes eram expostos aos fiéis, exaltando-se o exemplo dos que já estavam na glória de Deus.

Retábulos devocionais a um só tema

Adquirem cada vez maior predominância junto da clientela. O objetivo destes retábulos era exaltar a representação do orago, quer em pintura, quer em escultura, evitando-se a dispersão do olhar dos fiéis noutros temas. Aumentava-se deste modo as dimensões das imagens. Assiste-se mesmo à gradual valorização das representações escultóricas, que se impõem nos intercolúnios dos retábulos dentro de nichos emoldurados, competindo com a pintura figurativa.

Retábulos devocionais a três temas

Estes retábulos, de grande aceitação, surgem como alternativa aos devocionais a um só tema, pois para além da representação figurativa do orago, permitia apresentar imagens de duas devoções secundárias. Como alternativa, que tende a deixar de ser usada, assiste-se à sobreposição de duas telas em cada um dos dois tramos laterais, aumentando para quatro o número de representações figurativas.

Tipologias e modelos compositivos

Surgem novas tipologias ou retomam-se outras de menor aceitação, chegando a ser usadas catorze soluções diferentes. Aplicam-se também novos modelos compositivos. Apresentamos de seguida as diversas tipologias utilizadas, referindo-se algumas das inúmeras especificidades compositivas detetadas.

Corpo único e um só tramo

Já era utilizada na conjuntura anterior, tornando-se progressivamente numa tipologia de grande aceitação.

Se nalguns exemplares o intercolúnio é preenchido exclusivamente por uma tela, de grandes dimensões com moldura de madeira, com a representação pictórica do orago, como ocorre por exemplo no retábulo da capela do Hospital de Nossa Senhora da Luz de Carnide, em Lisboa, a tendência é para essa tela ser enquadrada por uma estrutura arquitetónica,

maioritariamente inscrita entre duas colunas, uma de cada lado, apontando-se como exemplo os retábulos colaterais da igreja de Nossa Senhora do Monte, em Velha Goa. Menos frequente é o facto de o intercolúnio estar inscrito entre colunas duplas, como acontece no *risko* do retábulo, realizado por Francisco Vanegas e que se destinava à igreja de São Sebastião, em Lisboa. De acordo com a legenda existente no topo do dito projeto, parcialmente escrita em data posterior, o retábulo era anterior a 1587, data do falecimento do rei D. Sebastião, patrono da encomenda.

De carácter ímpar é o retábulo da capela do Esporão na Sé de Évora pelo facto de a grande tela central estar inscrita entre elementos arquitetónicos triplos, ao centro uma coluna mais avançada do que as duas pilastras das ilhargas (**Fig. 1**).

De referir ainda que, alguns retábulos, para além da tela central pintada, apresentam ao centro uma imagem de vulto perfeito do Senhor Crucificado, apontando-se como exemplo o da sacristia do convento da Cartuxa, em Évora.



Fig. 1 - Évora. Retábulo da capela do Esporão, na igreja da Sé.
(Fotografia de António Severo)

Corpo único e três tramos

Tipologia de grande aceitação. Na maioria dos exemplares subsistentes os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado.

Nalguns casos só apresentam colunas nas extremidades, não havendo qualquer elemento arquitetónico a delimitar o tramo central, como ocorre no retábulo lateral, da invocação do Menino Deus, na igreja matriz de São Vicente de Abrantes, ou então o tramo central é delimitado por pilastras, uma de cada lado, apontando-se como exemplo o *risco* ainda subsistente do retábulo da Porciúncula da igreja do convento de São Francisco, no Porto.

Também é possível só o tramo central estar inscrito entre colunas duplas, registando-se apenas uma coluna nos lados extremos dos tramos laterais. Como exemplo aponta-se o retábulo da capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Faro.

Se maioritariamente o tramo central era ocupado pela representação escultórica do orago, que se encontra no interior de um nicho emoldurado, também é possível o intercolúnio principal apresentar uma tela pintada. Já os tramos laterais tanto podem ser preenchidos por uma tela de cada lado, por duas telas sobrepostas, uma maior e outra mais pequena ou as duas iguais, ou mais raramente por três telas sobrepostas. Ocorre também os tramos laterais serem preenchidos por um nicho emoldurado com uma imagem de vulto perfeito, sobreposto por uma tela rectangular. Menos frequente é existirem nichos emoldurados com imagens de vulto perfeito nos intercolúnios laterais.

Dois corpos e um só tramo

Teve muito pouca aceitação. Os raros exemplares subsistentes apresentam intercolúnios inscritos entre duas colunas, uma de cada lado, preenchidos por telas pintadas. Como exemplos apontamos dois retábulos da igreja da Sé de Portalegre.

Dois corpos e três tramos

Trata-se da tipologia com maior aceitação da clientela. Maioritariamente os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas ou pilastras, uma de cada lado. Mais raro é o tramo central estar inscrito entre colunas duplas e só haver uma coluna no lado exterior dos tramos laterais, como acontece no retábulo da capela-mor da igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho.

Na maioria dos retábulos, os intercolúnios são preenchidos por painéis pintados com representações figurativas, sendo possível o tramo central do primeiro corpo ter um nicho emoldurado com a representação escultórica do orago. Nem sempre os painéis pintados dos intercolúnios apresentam as mesmas dimensões, havendo situações em que a tela central do segundo corpo interrompe o entablamento e se prolonga pelo ático como ocorre no retábulo principal da igreja da Misericórdia de Alcochete, ou então as duas telas das ilhargas são mais pequenas porque só elas assentam num embasamento de talha. Também é possível os tramos laterais serem compostos por nichos emoldurados com imagens de vulto perfeito, registando-se no intercolúnio central duas telas pintadas, de seção retangular, apontando-se como exemplo o retábulo principal da igreja da Sé de Leiria (**Fig. 2**).



Fig. 2 - Leiria. Retábulo principal da igreja da Sé.
(Fotografia de Virgolino Jorge)

Dois corpos e cinco tramos

Tipologia pouco usada. Num dos casos conhecidos, no retábulo da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Coimbra os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, coexistindo diversas telas pintadas e algumas representações escultóricas, estas últimas não só no tramo central do primeiro corpo mas também nos dois tramos extremos. No outro exemplo, no retábulo principal da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Proença-a-Velha, também os intercolúnios se inscrevem entre duas colunas, uma de cada lado. Predominam as telas pintadas, localizando-se as representações escultóricas nos três nichos centrais do primeiro corpo.

Dois corpos e sete tramos

Só se conhece um exemplar e de grande qualidade, o da capela da Paixão de Cristo, na igreja matriz de Nossa Senhora da Assunção de Torre de Moncorvo, cujo *risco* é possível atribuir ao arquiteto e mestre-de-obras da Sé de Miranda, Gaspar da Fonseca, originário de Coimbra e o entalhe a profissionais oriundos de Valladolid. Os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, sendo preenchidos alternadamente por figuras de vulto perfeito e painéis em relevo escultórico.

Três corpos e um só tramo

Teve pouquíssima aceitação. No retábulo do Corpo de Deus, localizado no transepto da igreja matriz de Santa Maria de Estremoz, os intercolúnios integram-se entre colunas duplas, em perspectiva convexa. Enquanto que o tramo central do primeiro corpo apresenta um nicho emoldurado destinado à imagem de vulto perfeito do Senhor Crucificado, os restantes dois corpos são preenchidos por telas pintadas, de secção rectangular.

Três corpos e três tramos

Teve pouca aceitação. Nos poucos exemplares subsistentes, os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, predominado as telas pintadas. A representação escultórica do orago está inserida num nicho emoldurado existente no tramo central, nuns exemplares no primeiro corpo, noutros no segundo corpo.

Digna de registo é a especificidade existente nos nichos laterais do primeiro corpo do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja matriz de Loures, em que surgem pintados dois nichos emoldurados e no seu interior as imagens de dois santos, tudo em *trompe l'oeil*. Já no retábulo de Santo Amaro, na igreja da Sé de Miranda do Douro, o terceiro corpo restringe-se aos dois tramos laterais que ladeiam a moldura em cantaria de uma janela existente no intercolúnio central.

Três corpos e cinco tramos

Teve também pouca aceitação. No retábulo de maior relevância, o da capela-mor da igreja da Sé de Portalegre, os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, coexistindo diversas telas pintadas e algumas representações escultóricas, estas últimas não só no tramo central do primeiro corpo mas também nos dois tramos extremos.

Já num retábulo lateral deste templo, encontramos algumas diferenças relativamente ao exemplo anterior. Os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado, excepto nos tramos das extremidades, que apresentam no lado exterior colunas duplas. A outra diferença reside no facto de a larga maioria dos tramos ser preenchida por telas pintadas, havendo somente dois nichos emoldurados sobrepostos, com imagens de vulto perfeito, no tramo central do primeiro e do segundo corpo.

Quatro corpos e cinco tramos

Teve muito pouca aceitação. Um dos exemplares conhecidos localiza-se numa capela lateral da igreja da Sé de Portalegre. Os intercolúnios inscrevem-se entre duas colunas, uma de cada lado. A principal especificidade reside no facto de o nicho com a representação escultórica do orago ocupar os primeiros dois corpos do tramo central. De referir ainda que os outros quatro tramos do primeiro corpo são preenchidos com nichos onde se expõem imagens de vulto perfeito. Por sua vez os intercolúnios dos restantes corpos são ocupados por painéis com pintura figurativa.

Retábulos triplos

Tipologia exclusivamente portuguesa e restrita a algumas Misericórdias. A parede testeira da capela-mor é preenchida por três retábulos estreitamente associados entre si, que se não fosse a existência de três mesas de altar, diríamos tratar-se de um único exemplar. Como testemunho apontamos o retábulo triplo da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Tentúgal (**Fig. 3**).



Fig. 3 - Tentúgal. Retábulos da frontaria da igreja da Misericórdia.
(Fotografia de Hélio Ramos)

Como alternativa a esta tipologia algumas capelas-mores de templos, sejam Misericórdias ou não, apresentam na parede testeira três retábulos contíguos mas independentes, como ocorre por exemplo na ousia da recém destruída igreja paroquial de Santa Justa no Vimieiro, no concelho de Arraiolos.

Retábulos com arco

Teve alguma aceitação, nomeadamente em templos então construídos de raiz, em que vários arcos retabulares de pedraria preenchem as capelas laterais. Já os retábulos propriamente ditos eram em madeira entalhada. Como exemplos apontamos os que existem nas igrejas matrizes de São Vicente e São João Baptista em Abrantes e na do Sardoal.

Menos frequente era o uso de madeira entalhada, quer no retábulo propriamente dito, quer no *arco*, como previa o *risco* destinado à parede testeira da capela-mor da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Consolação, dos religiosos de São Domingos, em Abrantes (**Fig. 4**).

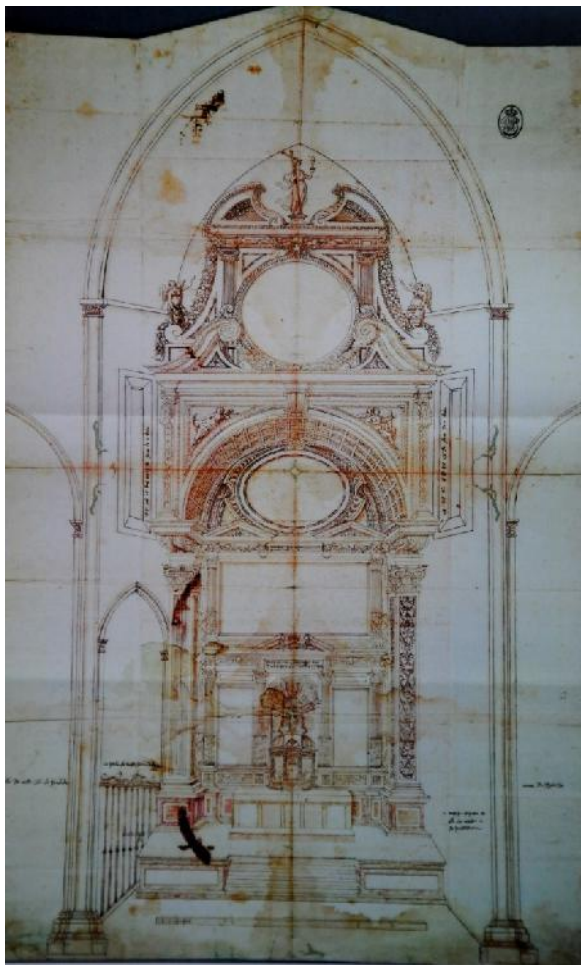


Fig. 4 - Abrantes. Projeto do retábulo principal da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Consolação.
(Fonte: Biblioteca Nacional de Lisboa)

Arcos triunfais retabulares

Esta nova tipologia teve pouca aceitação. Os arcos triunfais eram tratados com uma composição retabular tripartida, correspondendo o arco cruzeiro e a capela-mor ao tramo central e os retábulos colaterais aos dois tramos laterais. Aponta-se como exemplo o da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas.

Retábulos em ilha

Tipologia de origem medieval que agora é retomada pontualmente. A principal característica consiste no facto de se poder circular à sua volta, podendo haver uma, duas ou mesmo quatro mesas de altar. Alguns exemplares utilizam portas nas ilhargas do embasamento. Um dos exemplares mais relevante é o da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz de Carnide em Lisboa, exemplar com dupla face.

Caracterização formal

Apresenta-se de seguida uma breve abordagem a cada um dos elementos que compõem os retábulos deste período. De anotar que, por vezes, se assiste a um desajustamento compositivo entre o embasamento e o corpo ou entre o corpo e o ático. Daqui decorre a existência de retábulos com embasamento tripartido e corpo composto por um corpo e um só tramo ou então por um corpo com um só tramo e ático tripartido.

Planta

Predominam as plantas planas ou retas. Só raramente se utilizam soluções mais dinâmicas, como sejam a perspectiva côncava, a convexa e a mista.

Embasamento

Para além dos degraus existentes no fundo da capela e que permitem o celebrante estar um pouco mais alto do que os fiéis, o embasamento dos retábulos costuma apresentar um ou dois registos. Nalguns casos o primeiro registo é de pedraria, sendo a restante composição retabular de madeira. É mais raro o embasamento restringir-se às molduras de cantaria das portas de acesso às traseiras do retábulo.

Corpos e tramos

Predominam os retábulos com um ou dois corpos, sendo menos frequentes os de três e quatro corpos.

Já em relação ao número de tramos recorre-se maioritariamente a um e três tramos. Menos usuais são os de cinco tramos

Num ou noutro retábulo é possível existir alguma ambiguidade compositiva, daí resultando a indefinição do número de corpos ou de tramos, como ocorre, por exemplo, no retábulo principal da igreja de Santa Maria de Óbidos e no *risco* destinado à capela-mor da igreja do antigo convento de Nossa Senhora da Consolação, em Abrantes (**Fig. 4**).

De referir uma certa diversificação no tratamento dos intercolúnios, quer nas dimensões, quer na conjugação de modalidades artísticas (escultura e pintura). Os intercolúnios são preenchidos maioritariamente por painéis com pintura figurativa, havendo também nichos com imagens de vulto perfeito ou painéis em relevo escultórico. Assiste-se por vezes à rutura do entablamento do último corpo, prolongando-se a tela central pelo ático. É possível alguns tramos apresentarem um nicho emoldurado com uma imagem de vulto perfeito e na parte superior um painel quadrado ou rectangular pintado ou com ornatos. Menos frequente é a existência de uma pintura a fingir um nicho emoldurado com uma imagem de um santo no seu interior.

Elementos arquitetónicos

Predominam as ordens arquitetónicas clássicas, algumas com o terço inferior diferenciado por ornatos vegetalistas, caneluras ou espiras. No entanto, surgem novas opções (pilastras compósitas ou com o terço superior em forma de mísula, pilares perfurados com vários nichos onde surgem pequenas representações escultóricas de santos, pilastras rematadas por consolos, colunas torsas ou com espiras, etc.).

Áticos

São o elemento de maior dinamização arquitectónica, existindo uma enorme diversidade de soluções compositivas. Nalguns retábulos sobressai a utilização de elementos arquitetónicos em assumida tensão (frontões triangulares rematados ou interrompidos por edículas rectangulares ou por tondos circulares, telas circulares ou elípticas inseridas em tabelas rectangulares, etc.).

Ornamentação

Na maioria dos exemplares, a ornamentação desempenha um papel secundário, submetendo-se a um campo muito restrito, nomeadamente ao banco (pedestais e espaços intermédios), ao terço inferior do fuste de algumas colunas e aos frisos dos entablamentos. Em casos pontuais, o ático é profusamente ornamentado.

Assiste-se ao ténue aparecimento de um vocabulário ornamental de carácter naturalista (folhagem diversa) ou geométrico (pontas de diamante, etc.), tratado com alguma plasticidade, que compete com os motivos de origem ítalo-flamenga, já utilizados na fase anterior.

No espaço do Índico a ornamentação adquire um cunho próprio pelo facto de os retábulos serem entalhados por mão-de-obra local com larga experiência profissional. Essa especificidade tem a ver sobretudo com o tratamento plástico de alguns elementos, mais acentuados na representação dos rostos.

Materiais

A larga maioria dos retábulos desta conjuntura é de madeira entalhada e predominantemente dourada.

Só uma minoria é em pedraria, diferenciando-se os de pedra de Ançã, associada a oficinas da região de Coimbra, dos que utilizam mármore e calcários, nas restantes regiões, incluindo em Olinda na região do Pernambuco. Como exemplos apontamos o retábulo triplo, de pedra de Ançã, da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Tentúgal, o retábulo de São Nicolau Tolentino, de mármore, atualmente colocado na igreja do Hospital de Santarém, mas proveniente do antigo mosteiro de Nossa Senhora da Graça e o retábulo, de calcário, de uma capela lateral da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Olinda (**Fig. 5**).



Fig. 5 - Olinda. Retábulo lateral na igreja da Ordem Terceira do Carmo.
(Fotografia de Bruno Guimarães)

Nalguns casos assiste-se à conciliação de dois materiais, sendo o embasamento de pedraria e a restante estrutura retabular, de madeira entalhada e predominantemente dourada.

De pouca divulgação foi o recurso à pintura em *trompe l'oeil*, fingindo composições retabulares, quer em paredes de alvenaria, como seja o retábulo da capela-mor da ermida de São Brás em Vila de Frades (Vidigueira), quer em azulejo, apontando-se como exemplo o painel de Nossa Senhora da Vida da desaparecida igreja matriz de Santo André em Lisboa, hoje no Museu Nacional do Azulejo.

Produção artística

A documentação subsistente sobre este período é muito reduzida, havendo poucos elementos disponíveis sobre os artistas intervenientes, quer no *risco*, quer na posterior execução dos retábulos.

Em relação à criação dos projetos dos retábulos, constatamos a presença de quatro tipos de profissionais: os arquitetos, os pintores, os pedreiros e canteiros e, finalmente, os marceneiros. É ainda possível deduzir a presença dos *curiosos*, normalmente clérigos com alguma formação artística, que concebiam projetos para retábulos. De entre a diversidade possível destacaram-se os artistas que trabalhavam nas obras régias ou patrocinadas pela Corte, particularmente os arquitetos, tendo sido responsáveis pela conceção dos retábulos de maior relevância artística, nalguns casos ao serviço dos responsáveis religiosos ou de instituidores particulares. De realçar que alguns destes profissionais tinham experiência internacional, tendo trabalhado em mais do que uma área geográfica. De referir ainda a circulação de *riscos*, desempenhando a cidade de Lisboa um papel centralizador, quer em relação às restantes regiões do país, quer às suas colónias ultramarinas.

Já no respeitante à execução dos retábulos, quer de pedraria, quer de madeira, predomina a utilização de mão-de-obra local. No Oriente recorre-se a experientes artistas hindus, alguns já convertidos ao Cristianismo, que passam exclusivamente a trabalhar para a clientela portuguesa. Para o período em questão, Vítor Serrão deu a conhecer recentemente a identidade de dois profissionais canarins, trabalhando de parceria, o mestre de carpintaria e de entalhe Santopa e o mestre de imaginária Babuxa ou Babuxaia². No Brasil, atendendo a que o nível civilizacional dos ameríndios não se adequava ao exercício das actividades relacionadas com a execução de retábulos, tornou-se necessário importar mão-de-obra da metrópole. Por sua vez, o envio de retábulos oriundos de Lisboa, tão aplicado em grande parte do século XVI, torna-se cada vez menos usual, não conseguindo responder com eficácia e a custos razoáveis à crescente necessidade destes equipamentos religiosos.

Para concluir, referimos que nem todos os retábulos deste período ensaiaram ou experimentaram novas soluções compositivas, aqui enunciadas neste ensaio. Houve clientelas que assumiram uma atitude retardatária, como acontece aliás em todas as fases de mudança, incluindo nos nossos dias.

² “A pintura do Mosteiro de Santa Mónica em Goa (c. 1606 – 1639). Encomendantes, Artistas, Funções, Arte e Devoção em Goa no tempo dos Filipes” in *Actas do 2.º Colóquio de Artes Decorativas* (Lisboa, 2010) 360 - 362.

Trasvases e influjos entre la retablística española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI)

Francisco Javier Herrera García¹



El alto grado de desarrollo en cuanto a perfección técnica, expresividad, verosimilitud, eficacia comunicativa, que las artes plásticas europeas adquieren en los momentos finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, resultó idóneo para su posterior éxito en territorio americano, después de la conquista y a medida que se desarrolla e intensifica el proceso adoctrinador. Si bien, a lo largo del tiempo, el imaginario cristiano de importación europea se irá adaptando a las peculiaridades de la idiosincrasia y mentalidad de las diferentes culturas amerindias, en relación a la propia forma de la representación o redefinición de iconografías, hemos de reconocer que durante el siglo XVI los cometidos asignados desde tiempos medievales a la imagen cristiana, parece que funcionan bastante bien en las Indias². Como venía sucediendo en la Península Ibérica, adoctrinar, narrar, despertar sentimientos y emociones y generar devoción, fueron igualmente procesos válidos en América.

En este sentido el retablo se convierte, como marco aglutinador y ordenador de imágenes, en un instrumento apropiado, que triunfa al servicio de la estrategia evangelizadora de las órdenes religiosas y de la iglesia diocesana. También, como en la Península Ibérica, en suelo americano va a ser una forma artística trascendente a lo largo de los siglos de dominación colonial y muestra una decidida evolución formal y conceptual, según aconteció en España y Portugal, respetando tiempos y morfologías diferentes a las peninsulares³.

México será un territorio idóneo para este planteamiento que reconoce la intensa dependencia que sus retablos del quinientos y principios del seiscientos, muestran respecto a los modelos ibéricos y de cómo a partir de ahí madura la personalidad creativa de artistas indios

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

² Véase la semblanza que al respecto desarrolla Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* (México D.F: Fondo de Cultura Economía, 1993), 186-191. Recientemente profundiza en la relación retórica e imagen Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro* (Madrid: Akal, 2015), 260-274.

³ Carecemos de estudios globales y particulares por regiones o países. Para el conjunto americano una buena aproximación es la contenida en la obra general de Ramón Gutiérrez, coord., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (Madrid: Cátedra, 1995), 205-304.

y criollos que dotarán al retablo novohispano de sin igual originalidad. Similitud que no significa la mera imitación de los modelos españoles.

Faltan la mayoría de las obras, lo cual es el primer obstáculo a la hora de clarificar ideas, pero también falta la documentación que hubiera permitido definir con mayor precisión cuestiones como autorías, funcionalidad, procesos constructivos, la adaptación a las políticas evangelizadoras, el protagonismo de los artistas indígenas frente a los agremiados de origen europeo, etc. Si a ello añadimos la propia complejidad que encarna el retablo, al tratarse de una empresa artística colectiva, las incertidumbres y lagunas se hacen visibles a medida que intentamos profundizar en el tema⁴. Con escasos y limitados datos intentaremos ver los préstamos que toma la retablística mexicana del XVI de la española, partiendo de cuestiones sociales y legales, para luego centrarnos en otras de orden formal y estético.

El componente normativo

Ya se han abordado las cuestiones relativas a la organización de los gremios en la Nueva España, con bastante extensión⁵, pero no está de más recordar, en relación con la carpintería, escultura, pintura y otras artes aplicadas al retablo, como en ellas se observa la progresiva especialización de los distintos artífices en las tareas y técnicas inherentes a la proyección y puesta en práctica de las grandes máquinas, marcos para la liturgia, la reserva y exposición del Santísimo así como de un variado repertorio de imágenes. Sin duda, la preocupación por las imágenes, la conciencia de su necesidad y aptitud para el complejo proceso evangelizador, el control de las mismas en cuanto a decoro y corrección, se incrementa a partir del gobierno del Arzobispo Alonso de Montúfar, llegado a la Nueva España en 1554, instruido eclesiástico experimentado en Granada en el control de la conversión de los moriscos y en la implantación de imágenes cristianas que borrarán la huella del pasado islámico de la emblemática ciudad. En el primer Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1555, arremetió contra el descontrol de la pintura indígena⁶. Unos años antes, en 1552, imbuido de parecido afán decoroso, el Virrey Velasco había prohibido a los indios pintar imágenes religiosas sin ser examinados

⁴ Síntesis válidas sobre el proceso evolutivo del retablo mexicano son las debidas a Francisco de la Maza, *Retablos dorados de la Nueva España* (México D.F.: Ediciones Mexicanas, 1950). María del Consuelo Maquívar, “Escultura y retablos. Siglos XVI-XVII”, en *Historia del Arte Mexicano*, t. VIII (México D.F.: Salvat, 1986), 1103-1119. Martha Fernández, “Tipologías del retablo novohispano (una aproximación)”, en *Retablos. Su restauración, estudio y conservación*, ed. Martha Fernández, (México D.F.: UNAM / IIE, 2003), 35-57. Elisa Vargaslugo, “Los retablos dorados”, en *Los retablos de la Ciudad de México siglos XVI al XX*, ed. Armando Ruiz (México D.F.: Asociación del patrimonio artístico mexicano, 2005), 1-30. En las obras generales de pintura y escultura que citaremos en el transcurso de estas líneas, también se dedican apartados al retablo, siempre a partir del estudio de la pintura y escultura.

⁵ En relación a la materia que nos incumbe destacamos Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España* (México D.F.: Secretaría de gobernación, 1921), 19-25 y 80-89 (páginas referidas a pintores, doradores, entalladores). Ernesto Chinchilla Aguilar, “Ordenanzas de escultores, carpinteros, entalladores y violeros de la ciudad de México”, *Antropología e Historia de Guatemala* V, 1 (1953): 29-52. Francisco Santiago Cruz, *Las artes y los gremios en la Nueva España* (México D.F.: Jus, 1960). Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, *Historia Mexicana*, XXXI, (1984): 5-40. Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España”, en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario* (México D.F.: INAH, 1990), 27-45. María del Consuelo Maquívar: *El imaginero novohispano y su obra*, (México D.F.: INAH, 1999), 37-53. María del Consuelo Maquívar, “Los escultores novohispanos y sus ordenanzas”, *Historias* 53 (2002): 89-99.

⁶ *Primer Concilio Provincial mexicano*, ed. Cristóforo Gutiérrez Vega (Roma: Edizioni Art, 2009), 148.

⁶ Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y retablos* (México D.F.: SAHOP, 1982), 20-21. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)* (México D.F.: Azabache, 1992), 31. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994), 102-103.

previamente⁷. La necesidad de desarrollar la producción de imágenes escultóricas y pictóricas, el decoro y la calidad de las mismas, impulsaría la normativa tanto eclesiástica como civil.

Con verdadero ardor postridentino lo proclaman de forma parecida los capítulos del III Concilio Provincial Mexicano, de 1585, al alentar "...que nada se presente en las imágenes indecente o profano, con que pueda impedirse la devoción de los fieles... Se manda igualmente a los visitantes que manden borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas, o esculpidas o pintadas con indecencia..."⁸.

Nada tiene de extraño que el control de las ordenanzas por un lado, seleccionando los artistas adecuados en cuanto a calidad y recto proceder, y la vigilancia sobre la imagen, así como criterios evangelizadores y de promoción devocional de la iglesia, coadyuvaban en las últimas décadas del XVI al desarrollo de una retablística de gran empaque que sigue de cerca las líneas de los retablos andaluces y castellanos.

La llegada de artistas europeos y el desarrollo del retablo renacentista.

Uno de los capítulos aceptados respecto a la introducción de las imágenes europeas en el Nuevo Mundo y su organización racional que facilitara la comprensión del discurso, es el poderoso influjo de la imagen nórdica mediante la estampa y la importación de pinturas y esculturas de pequeño formato. Los conquistadores y misioneros se proveyeron de un caudal de imágenes capaces de satisfacer los más elementales principios catequéticos. De inmediato surtieron efecto en el imaginario indígena y se dieron por buenas algunas técnicas y procedimientos didácticos e instructivos aplicados anteriormente por los sacerdotes aztecas, como era el mostrar códices pintados sobre soporte textil o de otra especie a sus fieles. Ahora según recuerdan entre otros Motolinía, los franciscanos y dominicos usaban telas pintadas, de elaboración indígena, mediante las que de forma ingenua los neófitos eran instruidos en pasajes evangélicos, figuras del santoral, obras de misericordia o pecados capitales⁹. Así se representan en las conocidas imágenes grabadas de la *Rethórica Christiana* de Valadés¹⁰. Imágenes rudimentarias, provistas de una ordenación de ideas o historias. Estamos aún lejos de una organización con categoría de retablo, que no aparece en un primer momento, al menos hasta la década de los cuarenta del siglo.

El arribo de entalladores, escultores, carpinteros y pintores, resulta vital para la introducción del retablo en las complejas construcciones religiosas impulsadas a partir de la citada década y que cobran auge en la segunda mitad de siglo. Conocemos multitud de nombres, cuya actividad como tallistas, ensambladores y escultores está documentada. Tovar de Teresa¹¹ ofreció una larga lista de profesionales activos en la retablística de mediados y segunda mitad del XVI, que amplía la nómina ofrecida por otros como Moreno Villa y Toussaint¹². Entre los más destacados podemos citar a los hermanos Claudio y Luis de Arciniega (d. 1554),

⁷ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, (México D.F.: UNAM / IIE, 1962), 17-22. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, (México D.F.: UNAM / IIE, 1965), 40-46 y 218.

⁸ *Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585*, ed. Eugenio Maillefert Compañía (México D.F.: E. Maillefert, 1859), 325.

⁹ Gruzinski, *Guerra imágenes*, 76.

¹⁰ Fray Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana*... (Roma, 1579).

¹¹ Tovar, *Renacimiento en México*, 208-211. De este autor es vital para conocer sucintamente a cada uno de los artistas mexicanos *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, 3 vols. (México D.F.: Grupo Bancomer, 1995-1997).

¹² José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, reimp.), 38-39. Toussaint, *Arte colonial*, 81-82.

especialmente el segundo activo en materia de retablos; Pedro de Brizuela (d. 1554); Diego de Pesquera (d. 1581), Juan Montaña (d. 1584); Mateo Merodio (d. 1584); Martín de Oviedo (d. 1595), hermano del célebre arquitecto establecido en Sevilla, jurado y maestro mayor de obras de la ciudad, Juan de Oviedo y Labandera. Su hermano Martín está en Lima desde 1601, regresando a Sevilla después de 1618, para emprender nueva travesía a territorio novohispano en 1624, en calidad de criado de Pedro Torres y Sosa, factor y proveedor del puerto de Acapulco, cuando contaba 50 años de edad y permanecía en la soltería¹³. Juan Rodríguez (1568) es probable fuera de origen peninsular y seguro lo fue el célebre Pedro de Requena, autor del rico conjunto escultórico del retablo mayor de Huejotzingo, quien estamos en condiciones de afirmar pasó a la Nueva España en 1577, llevando a su hija Marina, una criada y un aprendiz de su oficio de entallador¹⁴. No podemos olvidar a los nórdicos Adirán Suster (d. 1573), Andrés de Pablos (d. 1597) o Juan de Bruselas (d. 1601)¹⁵.

Junto a los anteriores los pintores fueron principales implicados en las tareas de proyección y provisión de imágenes para retablos. Entre ellos sigue considerándose a Cristóbal de Quesada¹⁶, el primero de los documentados. Era natural de Carmona y estuvo activo en Sevilla en la década de los treinta del XVI en un núcleo familiar compuesto por otros pintores como su padre Juan Rodríguez de Aldana, o su suegro Alonso de Castilla, vecinos de la parroquia de San Martín. En 1535 zarpó rumbo a Ciudad de México¹⁷, donde parece no le falta el trabajo. Desconocemos porque en ese viaje no le acompañó su mujer, en principio autorizada a acompañarle y que continuaba avecindada en Sevilla en 1539, cuando se dispone a seguir las huellas de su esposo¹⁸. No parece que viajara entonces, pues en 1556 Quesada se hallaba en Sevilla con el propósito de regresar a México, en compañía de su familia, una criada y un esclavo negro¹⁹. Significativo, respecto a su posible dedicación al campo del retablo, es que en 1547 formara compañía laboral con batihojas y doradores de madera²⁰.

Entre la extensa nómina de pintores que ha sido revelada por los estudiosos del arte mexicano, únicamente queremos destacar los que demostraron su habilidad en la pintura aplicada a retablos e, incluso, en la proyección de los mismos, así citamos a Nicolás Tejeda de Guzmán, a quien se da por autor de las tablas pictóricas del retablo de Cuauhtinchan (1571)²¹;

¹³ Archivo General de Indias (AGI), Contratación, 5382, N. 23, s/f. Los testigos que informan de su limpieza de sangre en el expediente de información, así como ser hermano del familiar del Santo Oficio, Juan de Oviedo, fueron Blas Hernández, escultor vecino de Sevilla y el ensamblador Gonzalo de Arcos, quien declara respecto a su apariencia física ser "...mediano, cano, dientes menos en la parte de arriba". Se le otorgó licencia con fecha 4 de Julio de 1624.

¹⁴ El grupo de los que piden licencia en 1576 para dirigirse a la Nueva España estaba compuesto por Antonio Requena y su esposa Isabel de Hervás y su hermano Pedro, entallador viudo de Marina Sánchez, la hija de este último, María de Requena, así como su criada y aprendiz. Antonio y Pedro de Requena eran hijos de Claudio Barrientos y Catalina Díaz, declarándose naturales tanto de Mérida como de Medellín. AGI, Contratación, 5226, N.1, R.36. Indiferente, 1968, L.21, fols. 118v., 119v. y 127v.

¹⁵ Para estos artífices puede verse la puesta al día sobre noticias referentes a los mismos debida a Tovar *Renacimiento en México*, 201-211. Tovar, *Pintura y escultura*, 203-223. Con todo, el más completo repertorio de artistas activos en México durante este siglo es el debido al citado Tovar, *Repertorio de artistas en México*.

¹⁶ Toussaint, *Pintura colonial*, 33-34. Tovar, *Renacimiento en México*, 110-111. Tovar, *Repertorio de artistas*,

¹⁷ Obtuvo autorización de la Casa de Contratación el 3 de Marzo de 1535. AGI, Contratación, 5536, L. 3, fol. 137r.

¹⁸ El 3 de mayo de 1539 solicitaba permiso a su suegro Juan Rodríguez de Aldana, pintor, y a su madre Juana Díaz, para viajar a México en compañía del amigo de su esposo Diego Muñoz Jurado, quien viaja con su esposa y había convivido con Cristóbal de Quesada en la capital novohispana. Argumenta la expresada Marina el mucho trabajo que tiene en Sevilla y el deseo de hacer "vida maridable con su esposo", en México. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, secc. notarias de Sevilla, leg. nº 4.918 (año 1539), s/f. 1539-V-3.

¹⁹ AGI, Indiferente, 1965, L. 13, fol. 95v. AGI, Indiferente, 425, L. 23, fol. 153r.

²⁰ Tovar, *Renacimiento en México*, 110-111.

²¹ Efraín Castro Morales, "El retablo de Cuauhtinchan, Puebla", *Historia Mexicana* 70, XVIII (1968): 179-189.

Francisco de Morales, natural de Toledo y establecido en territorio novohispano en 1562, donde se le asigna un retablo perdido del convento agustino de Yuriria (1576). Los grandes logros de la pintura novohispana aplicada al retablo, en este siglo, se debieron al flamenco Simón Pereyns y el sevillano Andrés de Concha. El primero llega en 1566 y de su fecunda actividad destacaron retablos como el de Tepeaca, Ocuila, Malinalco y San Agustín de México, todos perdidos. De su asociación con Andrés de Concha resultaría el también desaparecido retablo mayor de la Catedral Metropolitana (1584-1585). Mejor suerte corrió una de las obras claves del retablo quinientista mexicano, el mayor de Huejotzingo (1584-1586), cuyas tablas corresponden al flamenco. Su socio Concha, llegado a Nueva España en 1568, desplegó intensa actividad en la región mixteca, donde consta fue hábil tanto en la pintura como en la traza de retablos talla. Las obras que se le han asignado conservan sus pinturas y esculturas, si bien la estructura y ornamento fueron barroquizados. Entre otros se le asignan los mayores de Yanhuitlán, Coixtlahuaca, Tamazulapan, Achiutla y Teposcolula, además de los desaparecidos de la catedral de Oaxaca y Santo Domingo de esta ciudad²².

La retablística “plateresca” y su reflejo en la novohispana

El retablo de tendencia plateresca, ornamentado con grutescos y otros motivos inherentes a al lenguaje clásico, así como serafines, característico además por la introducción del original soporte denominado balaustre, sin función sustentante, conceptuado por Diego de Sagredo, tuvo en exitoso desarrollo en España desde fechas muy tempranas en el XVI, prolongándose en el caso de Sevilla hasta aproximadamente 1580, bastante después del Concilio de Trento²³. En este retablo fue particularidad, unido a la introducción de los caracteres renacentistas señalados, el gusto por la excesiva compartimentación de sus calles y cuerpos en aras a introducir registros iconográficos, bien pinturas o relieves, que alternan, en las entrecalles, con esculturas de bulto. Este hecho y su excesivo ornato, ha hecho ver a los historiadores del arte como en realidad seguimos en los planteamientos estructurales y organizativos de ascendencia gótica, cifrados en la abundancia de imágenes y el ornato menudo, ahora renovado.

La mayor parte de los retablos conservados de la segunda mitad del XVI en México siguen esta tendencia, encontrándonos los grutescos, rápidamente reconvertidos en figuras vegetales y angélicas, en aras a evitar sus connotaciones paganas, los soportes abalaustrados y un sistema columnario que gana terreno, adaptado a los cuerpos de la estructura. En todos ellos se observa la voluntad de introducir un crecido número de imágenes, rasgo que según veremos afecta al retablo mexicano hasta momentos avanzados del siglo XVII. Aunque es prácticamente

²² Las mejores síntesis sobre las biografías y trayectoria profesional de ambos se deben a Tovar, *Pintura y escultura*, 70-99. Allí se recoge la bibliografía fundamental sobre ambos pintores, a la que agregamos aportaciones posteriores; María del Carmen Sotos Serranos, “Luces y sombras en torno Andrés y Pedro de Concha”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 83 (2003): 123-152. Pablo Amador Marrero et al, “Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 92 (2008): 49-83. Edén Mario Zárate Sánchez, “Andrés de Concha y la capilla de San Gregorio Taumaturgo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 97 (2010): 131-144. María Teresa Suárez Molina, “Andrés de Concha, un pintor sevillano en una colección mexicana”, en *Andalucía América, patrimonio artístico*, coord. Rafael López Guzmán (Granada: Atrio, 2011), 31-43. José María Lorenzo Macías, “Una noticia más sobre Simón Pereyns”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 259-264. Francisco Montes González, “Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de batallas del palacio de los virreyes de México”, *Laboratorio de Arte* 18 (2005): 153-164. Elisa Minerva Arroyo Lemus et al, “Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI”, *Ge-Conservación / Conservação* 0 (2009): 79-98. Elsa Arroyo, “Biografía de una ruina prematura: La Virgen del Perdón de Simón Perenys”, *Goya* 327 (2009): 95-111.

²³ Palomero, *Retablo del Renacimiento*, 111-114.

imposible determinar cuales fueron los primeros retablos, se ha señalado a la década de los cuarenta como punto de partida para el desarrollo de la retablística novohispana²⁴. Una particularidad es el triunfo de la pintura frente a la escultura en estos tiempos. La mayor parte de los retablos llenan sus recuadros con pinturas²⁵. Bien es verdad que abundaron los pintores frente a los escultores, pero no estaría de más considerar la mejor disposición de los indios a comprender la imagen bidimensional, que quizás se perpetúa más allá del proceso evangelizador inicial. No en vano, desde la llegada de Montúfar y durante la segunda mitad de siglo, asistimos a la proliferación de imágenes pictóricas insertas en retablos. Recordemos la importancia que la pintura mural y los pictogramas tenían en las culturas precortesianas²⁶.

En estos momentos, a mediados de siglo, cuando cobra impulso la pintura mural en conventos e iglesias, nos encontramos ejemplos de elementales retablos representados mediante la técnica del temple. Son escasos los que han subsistido, pero en ellos puede observarse la intención de reproducir las formas arquitectónicas y ornamentales, así como la iconografía de retablos lígneos. Entre los retablos pintados que podemos citar se encuentran los del ex convento franciscano de Tepeaca (Puebla), que revelan la mano indígena, el procedente de la tantas veces citada iglesia franciscana de Cuauhtinchán²⁷, de similar factura a los de Tepeaca, o el de Zinacantepec (Estado de México), ubicado en la capilla abierta del convento²⁸. También en la Península Ibérica se había hecho uso del recurso en ocasiones, cuando no se tenía a artífices suficientemente cualificados en la talla de la madera o por cuestiones de economía, según prueban algunos aún subsistentes del último gótico y primeros tiempos del Renacimiento en Andalucía Occidental como es el caso del recuperado en la parroquia de Santa María de Cala (Huelva) o en el País Vasco, San Andrés de Biáñez (Vizcaya).

Kubler sugirió los posibles influjos que muchas pinturas murales de los conventos franciscanos, agustinos y dominicos, recibieron del retablo, en el sentido de que las escenas compartimentadas mediante arquerías, pilares o balaustres, pudieron dejarse sugestionar por esos mismos elementos incorporados en los retablos²⁹. No obstante, parece más lógico en estos ejemplos la influencia de los grabados que circularon abundantemente en la Nueva España durante el XVI.

Son abundantes las menciones a retablos de mediados y segunda mitad del siglo. Tovar de Teresa presentó noticias de numerosas piezas que podrían ampliarse. Los más representativos, por conservar no sólo el marco estructural y ornamental, sino también la iconografía, preferentemente pictórica, los hallamos en la región de Puebla: Tecali, Cuauhtinchán, Huaquechula y Huejotzingo. El primero, cuya cronología se ha situado en torno a 1570, es un bello ejemplar que procede del desmantelado templo franciscano de esta localidad, Tecali, edificio del que también resta otro del mismo estilo aunque menor, dedicado a San Francisco (**Fig. 1**). Habida cuenta de la intervención de Claudio de Arciniega y su hermano Luis en aquella iglesia, se ha dado por supuesto que ambos son resultado de su actividad como

²⁴ Se tiene como una de las primeras noticias alusivas a un retablo de cierta envergadura en un templo, al menos compuesto por un elemental número de imágenes pictóricas y escultóricas, la mención de una crónica agustina michoacana, al retablo de la iglesia de Tiripetío, estrenado en 1548. Tovar, *Renacimiento en México*, 338.

²⁵ También en los años centrales del siglo se dio un proceso similar en Sevilla, pudiendo hablarse de un retablo renacentista pictórico, véase Recio, "Versatilidad del Renacimiento", 81-94.

²⁶ Gruzinski, *Colonización de lo imaginario*, 18-23 y 188.

²⁷ Carlos Flores Marini, "El retablo pintado de Cuauhtinchán", en *Retablos: su restauración*, 327-337.

²⁸ Juan Benito Artigas, *México: arquitectura del siglo XVI* (México D.F.: Santillana, 2011), 130.

²⁹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984), 453-454.

tracistas, teniendo en cuenta su anterior dedicación a la arquitectura de retablos en territorios de Castilla, así como volverán a hacer en México. Como ha señalado Luis Javier Cuesta, encajaría dentro de la tendencia practicada por los ensambladores castellanos antes de la irrupción del romanismo, resultando una típica producción dentro del lenguaje plateresco de los Arciniega, especialmente de Claudio³⁰. Destacan varias cosas, en primer lugar su articulación apilastrada, no muy frecuente en la retablística hispana, que siente predilección por soportes bien definidos. Sin embargo, hay ejemplos en Castilla y Andalucía de retablos pictóricos, cuyas tablas están compartimentadas por pilastras ornamentadas, así es el de San Miguel de Ávila (mediados del XVI) y nos recuerda también algunos retablos de Pedro Machuca, como el que preside la sala capitular de la Catedral de Jaén, dedicado a San Pedro de Osma (c. 1546) y sobre todo el fastuoso conjunto de la Catedral de Palencia (etapa inicial 1504-1506). En segundo lugar, en el rico ornato que recorre entablamentos y pilastras hay que destacar el influjo postridentino en el decoro, así los asépticos festones de estas últimas, en los que se suceden jarras, espejos, racimos de frutas, cintas, se complementan en los frisos con serafines flanqueando espejos y cornucopias. No hay ningún tipo de fantasías propias del grutesco.



Fig. 1 - Retablo mayor de la iglesia parroquial de Tecali (Puebla). C. 1569-1570. ¿Luis de Arciniega?
(Fotografía del autor)

³⁰ Luis Javier Cuesta Hernández, “Sobre el estilo arquitectónico en Claudio de Arciniega”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 76 (2000): 61-88. Luis Javier Cuesta Hernández, *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2009), 166-167. Destacó la vertiente plateresca de ambos Efraín Castro Morales, “Luis de Arciniega maestro mayor de la Catedral de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27 (1958): 27.

El retablo mayor del convento franciscano de Cuauhtinchan (Puebla) (**Fig. 2**) es otro de los hitos de la retablística renacentista mexicana. De medianas dimensiones, lo integran tres calles y otros tantos cuerpos y remate, con vistosos guardapolvos laterales. Efraín Castro demostró que se trata del primitivo retablo del convento franciscano de Puebla, sustituido por otro y trasladado en 1595 al convento de la misma orden en Tehuacán. Sin embargo, ciertas dificultades relacionadas con la construcción de la cabecera de la iglesia, hicieron que fuera destinado a la iglesia también franciscana del pueblo donde hoy se encuentra, por mediación del pintor Juan de Arrúe, en 1599³¹. Sus pinturas han sido atribuidas a uno de los más tempranos pintores activos en la Nueva España, Nicolás de Tejeda y el ensamblaje a Pedro de Brizuela, situándose su cronología en torno a 1570-71. Justo en el centro del retablo, se reserva un nicho para una imagen escultórica, el resto lo integran un total de 23 pinturas, repartidas en el banco, cajas, ático, frontón y guardapolvos laterales. Destacamos del mismo, tal como es frecuente en la retablística plateresca, el empleo de columnas en el primer cuerpo, mientras los restantes están articulados mediante balaustres, soportes todos que emplean el mismo orden, el jónico, según vimos en Tecali y podemos igualmente encontrar en algún retablo plateresco peninsular, como el de la capilla del obispo de Madrid, obra del palentino Francisco Giralte (c.1535-1550), e incluso en Andalucía en el retablo mayor de la parroquia de Lucena del Puerto (Huelva, c.1570-1580). El ornato ahora se reduce a los frisos recorridos por serafines, igual que empleó el retablo mayor de Santa Ana de Sevilla (1550-1557) y el de Medina Sidonia (Cádiz, c.1551-1575). Muy llamativo, indudable reminiscencia de ascendencia gótica, son los guardapolvos como marco para imágenes, figuras del santoral pintadas, que nos trae a la mente obras como el retablo mayor gótico de la parroquia de Marchena (Sevilla, c.1530).

Los franciscanos de la región poblana apostaron por un retablo de grandes dimensiones, que cubriera el presbiterio en toda su extensión. Otro paso más en este sentido lo tenemos en el mayor del ex convento de San Martín de Tours en Huaquechula (Puebla, c.1575-1580) (**Fig. 3**). Por desgracia fue desmantelado de su iconografía en los siglos XVII y XVIII, siendo sustituidas sus pinturas por lienzos debidos a Cristóbal de Villalpando y otros pintores, así como desprovisto del tabernáculo y cajas centrales³². También parecen producto de añadidos posteriores, los dos guardapolvos laterales que quizás sustituyeran a otros de tipo pictórico, como los de Cuauhtinchan. En cambio, su esquema general, con la estructura ochavada adaptada a la cabecera, sucesión de cuerpos y soportes, columnas en el primero y en el resto balaustres, ornato de serafines y ángeles flanqueando cartelas, nos lleva al ya citado mayor de Santa Ana de Sevilla, de cuyo apartado escultórico se había ocupado Nufro de Ortega y en lo pictórico acometió sus imágenes Pedro de Campaña, entre 1550-1557. Ni que decir tiene, el de Huaquechula, es precedente inmediato del gran retablo de Huejotzingo³³, obra ya de transición al romanismo.

³¹ Efraín Castro Morales, "El retablo de Cuauhtinchan, Puebla", *Historia Mexicana* 70 (1968): 179-189. Guillermo Tovar de Teresa, *Los retablos de Cuauhtinchan* (Puebla: Ediciones del Banco de Oriente, 1988). Tovar, *Renacimiento en México*, 225-231. Tovar, *Pintura y escultura*, 63-67.

³² Tovar, *Renacimiento en México*, 333.

³³ Rie Kamimura, *El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586) estudio teórico historiográfico*, (Tesis de maestría, México D.F.: UNAM / Filosofía y Letras, 2005), 108. Consultada el 28 octubre 2015 en http://132.248.9.195/ptd2005/01061/0343494/0343494_A1.pdf.



Fig. 2 - Retablo mayor de la iglesia de Cuauhtinchan (Puebla). C. 1571.
Pedro de Brizuela (ensamblaje y talla).
Nicolás de Tejada (pintura).
(Fotografía del autor)



Fig. 3 - Retablo mayor de San Martín de Tours en Huaquechula (Puebla). C. 1575-1580.
Anónimo.
(Fotografía del autor)

El retablo articulado mediante balaustres se extendió por la práctica totalidad del territorio mexicano. Otra cosa es que apenas se conserven obras. Quiero llamar la atención sobre el retablo mayor y dos laterales de menor porte que analicé en la pequeña iglesia doctrinera del remoto pueblo de Huiramangaro, en la meseta purépecha (Michoacán), de dos cuerpos, tres calles y entrecalles intermedias, compartimentado todo mediante los citados balaustres. Pese a los repintes y agregaciones posteriores, es una obra que denota la interpretación de los modelos de los grandes conventos, por tallistas y ensambladores indígenas, de finales del XVI o comienzos del XVII.

La transición al romanismo: los retablos de Huejotzingo y Xochimilco.

El denominado “Romanismo”, tanto arquitectónico como escultórico, caló con fuerza en el retablo español, especialmente en el castellano y regiones del norte, desde los años centrales del siglo. Juni, Gaspar Becerra, López de Gámiz, Juan de Anchieta o Esteban Jordán son artífices de esta transición a un retablo donde la gramática arquitectónica inspirada en los tratados cobra fuerza, el ornato menudo decae y se procura la clara y correcta visualización de la imagen, preferentemente escultórica, de acuerdo a los preceptos tridentinos. Un hito en esta transición es el retablo mayor de la Catedral de Astorga (León, 1558-1562), obra de Becerra, quien había estudiado en profundidad la obra de Miguel Ángel en Roma³⁴.

En México las cronologías son distintas, estos grandes retablos y otros ya desaparecidos, que llenaban la cabecera de la primitiva Catedral Metropolitana, de la Catedral de Oaxaca y de tantos conventos, cobran importancia desde la década de los setenta³⁵ y en el siguiente decenio, para adentrarse en el siglo XVII. Angulo reconocía el “carácter puramente peninsular” de los dos grandes retablos que por fortuna han subsistido³⁶, y que marcan las pautas a una mayor simplicidad arquitectónica, observancia de la gramática de los órdenes, corrección de proporciones, reducción del aparato ornamental y capacidad como contenedores de abundantes imágenes. Los contratos que dio a conocer Berlin para el mayor de San Miguel de Huejotzingo³⁷ (**Fig. 4**) son muy sugerentes, en primer lugar por el patrocinio indígena, por la prestación de servicios por parte de los indios y por la capacidad que se les otorga de tomar decisiones respecto al nutrido grupo de santos e imágenes pictóricas que pensaba insertarse en el mismo. Simón Pereyngs otorgó su compromiso en 1584, parece director y tracista de la obra, lo cual le cualifica como experto en el diseño arquitectónico y revela su profundo conocimiento de la retablística castellana de la época, que pudo serle exigido por Don Gastón de Peralta, Marqués de Falces, cuando planifica su traslado a la Nueva España, pensando tanto en la necesidad de proveer pinturas a iglesias y particulares, así como retablos. Pedro de Requena se compromete a dotar de imágenes de bulto y relieves la obra, y el contrato especifica con precisión el alcance de su labor: el relieve de la estigmatización de San Francisco en el centro, el San Miguel junto a las 14 imágenes de santos que ocupan las entrecalles y los cuatro relieves con grupos de tres

³⁴ Una buena síntesis del fenómeno es la debida a José Javier Vélez Chaurri, *Becerra, Anchieta y la escultura romanista* (Madrid: Historia 16, 1992). Véase también por su alto nivel científico Manuel Arias Martínez et al., *El retablo mayor de la catedral de Astorga: historia y restauración* (Salamanca: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001).

³⁵ Según Gruzinski, desde entonces se afirma un arte nuevo, que pretende seguir pautas europeas, por ello triunfan los pintores llegados de Europa. Gruzinski, *Guerra de las imágenes*, 116.

³⁶ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano* (Barcelona: Salvat, 1956), II, 859.

³⁷ Heinrich Berlin, “The high altar of Huejotzingo”, *The Americas* 1, XV (1958): 63-73.

apóstoles de medio cuerpo. Nada cita el contrato del relieve del Padre Eterno del remate curvo, quizás obra de otro artífice, al igual que la talla ornamental de los tondos superiores, cornisas, columnas y balaustres.



Fig. 4 - Retablo mayor del exconvento de San Miguel Arcángel. Huejotzingo (Puebla). 1584-1586. Simón Pereyns y Pedro de Requena. (Fotografía del autor)

Las columnas toman la delantera al balaustre, relegado al último de los cuerpos y ático y seguimos con una predilección por el orden jónico, al que ahora se sustrae el primero de los cuerpos. Es posible que Pereyns llegara a conocer alguna obra castellana como el citado retablo madrileño de la capilla del obispo, de Francisco Giralte (c.1550). El esquema general, tres calles, cuatro entrecalles, tres cuerpos y remate, fue muy habitual en Castilla y Andalucía desde mediados de siglo, como vemos en el mayor de la Catedral de Burgos, obra de Rodrigo de la Haya (1562-1577), o en el atribuido a Roque Balduque de Santa Ana en Fregenal de la Sierra (Badajoz, c.1550). Las columnas progresivamente se desprenden de su recargazón ornamental, para concentrar la talla en los tercios inferiores, que introducen “tres muchachos asidos de manos unos con otros”, fuste estriado y un collarino superior que no se descuida en los términos contractuales, pues se indica que “...junto al capitel ha de ir labrado un serafín con sus paños y frutos y colgajes...”³⁸, como efectivamente vemos fue aplicado con exactitud. Estas formas ornamentales las encontramos en retablos de Juan de Juni, en los de Francisco Giralte, Becerra y en Andalucía hallamos los mismos motivos en el ya nombrado de Lucena del Puerto (Huelva,

³⁸ Berlin, “The high altar”, 69.

c.1570-1580), atribuido a Bautista Vázquez el Viejo. No olvidemos la mención que a este tipo de ornato realiza Juan de Arfe en *De varia conmensuración*, cuando dicen que las columnas o alguno de sus tercios se pueden revestir “de grutesco y follage al modo del friso”³⁹. Nos recuerdan también estas columnas las de un pequeño retablo, dedicado actualmente a un Nazareno, ubicado en la nave de la iglesia de San Bernardino en Xochimilco (México D.F.), compuestas por el mismo tipo de figuraciones, de manera que podríamos pensar en el mismo tracista u otro que se inspira en el retablo poblano.

Las indicaciones que el contrato ofrece sobre el número de soportes nos permiten aclarar, en primer lugar, que debió proyectarse con columnas únicamente en el cuerpo inferior y el resto con balaustres, según los modelos de Cuauhtinchan y Huaquechula, y también observan algunos retablos españoles como el mayor de Medina Sidonia (Cádiz, 1551-1575). El creciente gusto por los tratados daría lugar a la ampliación del número de columnas. En segundo lugar, el número total de soportes estaba previsto que fueran 22, e incluso se citan 6 columnas para el primer cuerpo, de lo que puede desprenderse que inicialmente las entrecalles extremas estarían pensadas como guardapolvos, desprovistos de soportes exteriores, pensados para ubicar nichos con relieves, tal como aclara el propio contrato más adelante al indicar “ha de tener dicho retablo por guardapolvo que vendrá desde el cuarto banco hasta el primer banco de arriba abajo labrado de medio talle”⁴⁰. A la hora de concertar la escultura debieron modificarse ambos laterales y concebirse con esculturas de bulto⁴¹, con soportes, para observar así un mayor arresto arquitectónico.

Un detalle en el que queremos igualmente reparar es en el ornato de las cajas centrales, cuyos entablamentos y jambas, en sus caras internas, muestran motivos geométricos que pueden inspirarse en el frontispicio de las primeras ediciones de Vignola, al igual que un retablo manufacturado por Bautista Vázquez “el viejo” en Sevilla (1583), para la capilla de la Vera Cruz de la actual catedral de Tunja (Colombia).

El mayor de Huejotzingo marca el tránsito, de manera decidida, a un retablo de concepción romanista, ya evidente en el mayor de San Bernardino de Xochimilco (Ciudad de México) (**Fig. 5**). Este es de marcadas líneas arquitectónicas, donde se han desterrado los balaustres platerescos, se impone la proporción y la superposición de órdenes, para culminar, al igual que vemos en retablos romanistas hispanos, como el mayor de la catedral de Astorga, en un orden mensular. El frontón, que se había empleado hasta ahora con torpeza, según muestran los retablos conservados, aquí se impone y da lugar a un variado repertorio, coronando nichos de entrecalles y cajas centrales: triangulares, curvos, partidos, contracurvos... Carecemos de documentación contractual que precise cronología y autores, tan sólo noticias fragmentarias, del guardián del convento Fray Jerónimo de Mendieta, que escribe en 1595 y da a entender que para entonces se había provisto el retablo mayor⁴², de manera que podemos considerar un período amplio para su manufactura y conclusión, que puede comprender la última década del siglo y sabemos que en 1606 se trabajaba en su dorado, tarea que corrió a

³⁹ Juan de Arfe y Villafañe, *Varia conmensuración para la escultura y arquitectura* (Madrid: Plácido Barco López, 1795) (7ª reimp. Arreglada a la de 1585), 245.

⁴⁰ Berlin, “The high altar”, 70.

⁴¹ Un buen estudio sobre el retablo mayor de Huejotzingo y su contexto creativo es la tesis de maestría de Rie Kamimura, *Retablo mayor Huejotzingo*.

⁴² Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana* (Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal, 2006), cap. 9, libro IV. Consultado el 28 de Septiembre de 2015 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131289.pdf>.

cargo de indios pintores de Tlatelolco⁴³. Desde Angulo, las pinturas vienen siendo atribuidas al pintor de origen vasco Baltasar Echave Orio⁴⁴. Sin embargo, no ha trascendido la más mínima noticia del escultor encargado de su rico repertorio iconográfico, a todas luces de origen hispano, formado probablemente en la escuela sevillana en el taller de Jerónimo Hernández o sus seguidores, si bien no podemos olvidar las menciones de Torquemada y Vetancurt, un siglo después, al rápido despegue de los escultores indígenas de Xochimilco y Tlatelolco, quienes imitan pronto las formas europeas⁴⁵. Son esculturas que encarnan, al igual que la estructura del retablo, el sentido de la plástica romanista, por su majestuosidad, claridad y carácter triunfal. La corrección de su estructura arquitectónica ha hecho pensar recientemente en su posible traza por Claudio de Arciniega, aunque no debemos olvidar a Andrés de Concha, hábil también en los campos de la escultura y traza de retablos⁴⁶.



Fig. 5 - Retablo mayor del exconvento de San Bernardino. Xochimilco (México D.F.). C. 1590-1600. ¿Baltasar de Echave Orio? (pinturas). (Fotografía del autor)

⁴³ Constantino Reyes Valero, "Los Indios pintores de Tlatelolco", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 41 (1970): 50-54.

⁴⁴ Angulo, *Historia del Arte Hispanoamericano*, II, 388-389. José Guadalupe Victoria, *Un pintor en su tiempo: Baltasar de Echave Orio* (México D.F.: UNAM / IIE, 1994), 324.

⁴⁵ Maquívar, *El imaginero novohispano*, 29-32.

⁴⁶ Clara Bargellini, "Los retablos del siglo XVI y principios del siglo XVII", en *Retablos Ciudad de México*, 92.

Los soportes empleados continúan en la costumbre de retallar el tercio inferior, en este caso haciendo uso de un variado repertorio de imágenes: ángeles, santos y santas de la orden, serafines, etc. No obstante, el collarino superior del fuste se omite, dotando así a las columnas de mayor prestancia. Un rasgo llamativo en relación con los soportes son los Hermes o estípites antropomorfos que flanquean las cajas de la calle central, salvo en el primer cuerpo. Han sido puestos en relación con el frontispicio del *Tercer y cuarto libro* de Sebastián Serlio⁴⁷, pero desde mi punto de vista es un resabio que procede de la retablística plateresca castellana. Recordemos algunas obras en las que intervino Juan de Juni, junto a los hermanos Corral, como es la portada de acceso a la capilla de los Benavente en Santa María de Medina del Rioseco (Valladolid, 1544-1548). Deben relacionarse con la misma mano o al menos el mismo tracista del mayor de Xochimilco, los colaterales dedicados a San Sebastián y Santiago el Mayor, este último trasladado a la iglesia de los Dolores del barrio de Xaltocán (México D.F.), ambos citados por Mendieta como contruidos bajo su autoridad, así como el dispuesto en la nave de la iglesia de Cuauhtinchan, de un solo cuerpo, con tres calles y dedicado a San Diego de Alcalá. Un rasgo común a todos estos retablos es el incorporar, algunos mediante pintura y la mayoría a través del relieve escultórico, bancos con la representación de los apóstoles, repartidos por grupos, expresando así que son el fundamento de la iglesia. Entre los apostolados pictóricos citamos el retablo de la capilla abierta de Zinacantepec, en realidad limitado a los Cuatro Evangelistas, y Cuauhtinchan, mientras en Huaquechula, Huejotzingo y Xochimilco predominan los relieves que representan a las figuras de medio cuerpo, como también vemos en el retablo de Calpan (Puebla), por desgracia desmantelado, pero del que subsisten algunas partes y en Texcoco (México D.F.), también retablo de finales del XVI, de signo romanista, recompuesto. Son abundantes los fragmentos de bancos de retablos del XVI, con apostolados, algunos en museos, como los que vemos en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán, y en retablos barrocos que se inspiran o recuperan elementos de la centuria anterior, como el de los Santos Reyes de Metztitlán (Hidalgo, 1695)⁴⁸ o en el de San Francisco de Tlaxcala (finales del XVII). El recurso también fue habitual en retablos peninsulares, tenemos parejas de apóstoles pintados, de principios del XVI en Alcalá del Río (Sevilla) y los del retablo mayor de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz, 1586-1608), adoptan una curiosa postura al apoyarse sobre sus propias piernas. Las fuentes de inspiración parecen muy claras, la obra grabada de Schongauer, Durero, Israel Van Meckenem, aporta abundantes representaciones de Apóstoles, Padres de la Iglesia o Evangelistas de medio cuerpo, indudable fuente de inspiración para los escultores activos en México.

⁴⁷ Tovar, *Renacimiento en México*, 250-255.

⁴⁸ El retablo de Metztitlán fue concertado en 1696 por Salvador de Ocampo, escultor, Nicolás Rodríguez Xuárez, pintor, José de Gaona, batihoja y Francisco Sánchez, dorador. Heinrich Berlin, "Salvador de Ocampo, a mexican sculptor", *The Americas* IV, 4 (1948): 423-425. José Guadalupe Victoria, "Retablística novohispana en el estado de Hidalgo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 57 (1986): 67-69. Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuarez y Salvador de Ocampo (1673-1724)* (México D.F.: Banca Serfin, 1990), 133-134.

El retablo escultórico en la Corona de Aragón: los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) y Jaume Blanquer (1579-1636), artífices del cambio del Renacimiento al Barroco

Bartolomé Martínez Oliver¹, Francisco Molina Bergas²



Como se ha señalado en multitud de ocasiones, el retablo es la gran aportación española a la historia del arte³. El retablo, en la antigua Corona de Aragón⁴, fue uno de los instrumentos más útiles con los que contó la Iglesia para el adoctrinamiento. De hecho, el discurso figurativo, la predicación y la liturgia fueron tres vertientes de un programa ideológico unitario con fines didácticos.

No obstante en su condición de marco fue el dispositivo idóneo para el que el fingimiento de la realidad correspondiente a las imágenes escultóricas o pictóricas alcanzara la claridad expositiva necesaria, con objeto de suscitar en los fieles el estado anímico adecuado: configura el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católicos.

Los retablos constituyen una de las manifestaciones artísticas más representativas y singulares de nuestro acervo cultural. Ello se explica por la expansión y arraigo que estas obras adquieren en el suelo peninsular a lo largo de diferentes etapas evolutivas, “desarrollando unas características formales propias y una monumentalidad sólo comparables, como lógico producto de difusión, con los ejemplos que nos ofrece el arte iberoamericano”⁵.

Como género religioso, el retablo se consideraba el más digno y más noble. En él se sintetizaban diversas artes, albergando con frecuencia obras maestras de la escultura y de la pintura, referencias imprescindibles de nuestra historia del arte, como lo son también las trazas

¹ Doctorando europeo en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y la Universidad de la Calabria (UNICAL, Sicilia) con la tesis “Arte e Iglesia en Mallorca a través de las visitas pastorales del obispo Juan Vic y Manrique (1573-1604)”.

² Licenciado en historia por la UIB (2006), ha cursado el máster en Patrimonio Cultural desde el ámbito de la investigación y la gestión.

³ Alfredo J. Morales, “Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación”, en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, núm. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 2003), 3.

⁴ Las siglas y abreviaturas utilizadas en el presente trabajo son las siguientes: ARM = Archivo del Reino de Mallorca. ADM = Archivo Diocesano de Mallorca. ACM = Archivo Capitular de Mallorca.

⁵ Rocío Bruquetas et al., “Los retablos. Conocer y conservar”, en *Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, núm. 2 (Madrid: Ministerio de Cultura, 2003), 13.

de los retablos. Encontramos, pues, en el retablo las más altas cotas de expresión artística, materializadas en las creaciones de grandes maestros como los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) o su discípulo más conspicuo Jaume Blanquer (1578-1636).

Las lagunas historiográficas sobre la cuestión ya fue apuntada en un estudio por el profesor M. Carbonell: “Un estado de la cuestión o una tentativa de síntesis sobre el retablo renacentista en Mallorca deben poner de manifiesto en primer lugar, casi como una declaración de principios, las dificultades con las que deberá enfrentarse cualquier voluntarioso investigador que quiera adentrarse en un terreno prácticamente inexplorado. Sencillamente, la bibliografía sobre el argumento es inexistente”⁶.

El maestro escultor Antoni Verger⁷ es conocido por ser uno de los escultores más relevantes de la historia de Mallorca de finales del siglo XVI y principios del XVII. A pesar de haber sido objeto de varios estudios, aún quedan muchos interrogantes sin resolver sobre la figura de tan ilustre escultor. Con el presente trabajo pretendemos dar a conocer nuevas aportaciones sobre la trayectoria profesional de éste destacado escultor mallorquín.

Antoni Verger fue sin lugar a dudas un artista decisivo en la transición del siglo XVI al XVII, siendo un ejemplo espectacular del ascenso social de un artesano⁸. Hijo de un zapatero de Palma, aparece documentado por primera vez en el año 1574, actuando como testimonio en el codicilo del pintor cordobés Mateu I López (1520-1591).

Su formación como artista, caracterizada por un gusto plenamente renacentista, corrió de la mano de uno de los escultores más controvertidos y peculiares de la sociedad mallorquina de la época, el *imaginaire* Gaspar Gener I (1563-1590)⁹. El padre de Verger empeñado en que su hijo se formara como artista encartó al joven el 19 de noviembre de 1566 bajo la tutela de Gener para que de esta manera aprendiera el oficio de carpintero y escultor (*fuster e imaginayre*)¹⁰.

En el año 1588, Verger estuvo trabajando en la iglesia parroquial de Sineu, en la capilla situada bajo el campanario. En aquella época ya debía haber entrado en contacto con el que sería su gran valedor, el obispo de Mallorca, Juan Vich y Manrique,¹¹ quién depositó una gran confianza en él.

Es probable que Verger interviniera en algunas de las obras pagadas por el prelado de la diócesis mallorquina. De hecho, a Verger se le atribuye la puerta de la sala capitular del convento de Santa Isabel de Hungría, decorada con un bajo relieve de la *Tota Pulchra*, datado en el año 1594¹².

Esta buena relación con el obispo Juan Vich y Manrique desembocó en la que sin duda alguna sería su obra más celebrada, la construcción del portal mayor de la catedral de Mallorca

⁶ Mariano Carbonell Buades, “El retablo en Mallorca, del Renacimiento al Barroco”, en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, (Madrid: 2006), 1-17.

⁷ Francesc Molina Bergas, “Nuevas aportaciones sobre Antoni Verger *sculptor*”, en *BSAL*, vol. 69, (Palma, 2013), 191-203.

⁸ Hay que tener presente que muchos de estos grandes artistas como Verger, acabaron por monopolizar los mejores trabajos de sus respectivos oficios y, en muchas ocasiones, eran ellos mismos los que subcontrataban a otros artistas de una categoría inferior para que participaran en sus obras o realizaran parte de los trabajos para los que inicialmente ellos habían sido contratados. Francesc Molina Bergas, “Jerarquía y poder en la cofradía de pintores, bordadores y escultores de la Ciudad de Mallorca (1590-1602)”, en *BSAL*, vol. 70, (Palma, 2014), 141-163.

⁹ Mariano Carbonell Buades, “Gaspar Gener” en *Gran Enciclopedia de la Pintura i l’Escultura a les Illes Balears*, vol. II, (Inca: ediciones Promomallorca, 1996), 255-259.

¹⁰ AAVV, *Vertaderes traces de l’art de picapedrer*, (Palma, 2014), 100.

¹¹ Fue obispo de Mallorca desde 1573 hasta 1604. Gabriel Mateu Mairata, *Obispos de Mallorca*, (Palma, 1985).

¹² AAVV, *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l’Escultura a les Illes Balears*, vol. IV, (Inca: ediciones Promomallorca), 364.

(1592-1602), obra que lo consagraría definitivamente como un artista de primer orden en el reino de Mallorca.

Los modestos orígenes de Verger, su padre era zapatero, no le impidieron hacerse con un considerable patrimonio, que ya en la segunda década del siglo XVII debía rondar las 7.000 libras¹³. Las ganancias, fruto de su trabajo como escultor y, en mayor medida, de la construcción del portal mayor de la Seu (1592-1602), obra por la que Verger debió amasar una pequeña fortuna, le situaron en lo más alto de la jerarquía económica de los artistas mallorquines de la época (**Fig. 1**).

De hecho, debió ser tal su capacidad económica por aquel entonces que llegó a invertir una gran suma de dinero, junto con el mercader de origen genovés Filippo Murta, en el arrendamiento que realizaron entre 1598 y 1601 de los frutos de la mesa episcopal. Lamentablemente, esta asociación parece que no acabó demasiado bien, ya que tanto Verger como Murta acabaron enfrentándose en los tribunales de la Porción Temporal de la Iglesia de Mallorca, al reclamarle el maestro escultor cerca de 6.000 libras al genovés¹⁴.

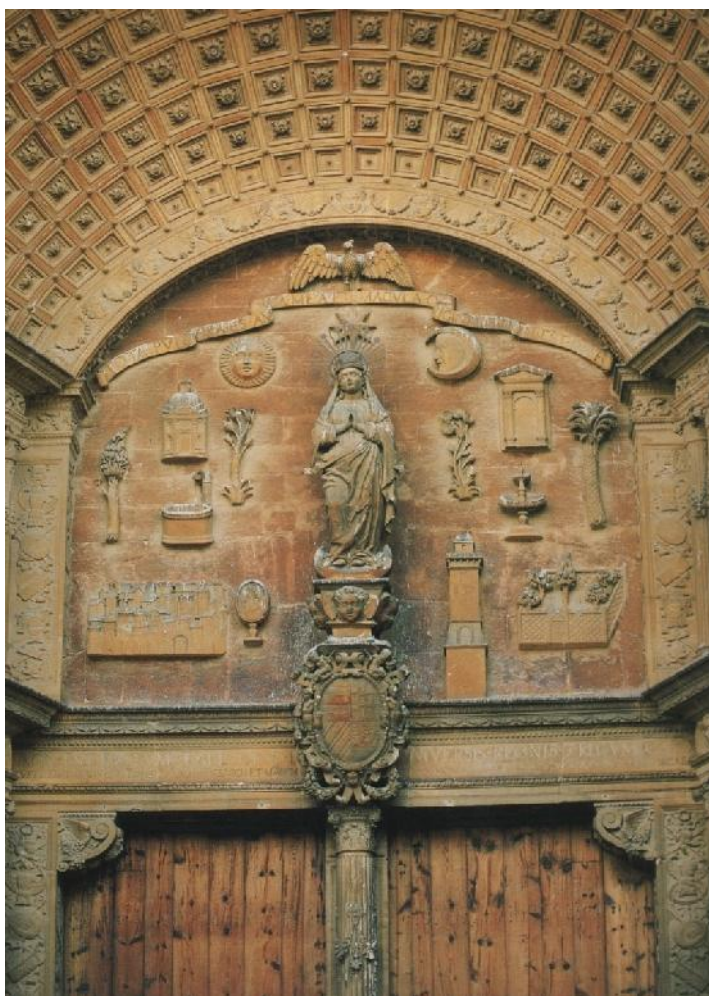


Fig. 1 - Portal mayor de la catedral de Palma de Mallorca. 1592-1602. Antoni Verger. (Fotografía de los autores)

¹³Mercè Gambús Saiz, "El trabajo artístico en Mallorca durante los siglos XVI y XVII" en *BSAL*, vol. 43, (Palma, 1987), 157.

¹⁴ ACM, PT 3072, f. 183v.

Curiosamente, el encargado de dirimir el pleito fue un recién llegado al cargo, el doctor en derecho Jaume Joan de Berga, quién había sido nombrado por el obispo Juan Vich y Manrique el 7 de enero de 1600 como baile mayor de la Porción Temporal¹⁵.

Las obras retablisticas de Verger, arrojadas en el rico ceremonial litúrgico y la polifonía, se convertían en verdaderos espectáculos para todos los sentidos, logrando provocar sensorialmente al espectador, conmoviéndole y enervándole y, a través de todo ello, marcaba conductas a través de los sentidos, mucho más vulnerables que el intelecto.

Al maestro escultor Antoni Verger no sólo le debemos una de las obras artísticas y arquitectónicas más brillantes de finales del siglo XVI, como es el magnífico portal mayor de la catedral, sino que además a él también le debemos la tutela y formación de uno de los escultores más destacados de la historia de Mallorca, y que tantas horas debió compartir con el maestro Verger en la casa de la obra de la Seu, nos referimos a Jaume Blanquer.

Jaume Blanquer, ampliamente conocido por ser el autor, entre muchas otras obras, del retablo de Corpus Christi en la capilla del mismo nombre en la catedral de Mallorca, fue sin lugar a dudas uno de los escultores mallorquines más notables del siglo XVII. Su elección para realizar las obras de adecuación de la capilla del Corpus Christi, así como la fábrica del nuevo retablo, no se debió a la casualidad.

La calidad de sus obras, su amplia experiencia en otros trabajos de esa envergadura, su conocimiento de la catedral, así como sus buenas relaciones con algunos de los canónigos más influyentes dentro del capítulo catedralicio, fueron claves para su nombramiento y contratación.

Hijo del subastador Gabriel Blanquer y de su esposa Jerónima, nació alrededor del año 1579 en la Ciutat de Mallorca. Contrajo matrimonio en el año 1603 con Jerónima Macip, con la que tuvo una numerosa descendencia; ocho hijos alcanzaron la edad adulta, destacando Rafael, que fue escultor y que colaboró con él en la construcción del retablo de Corpus Christi, y Jaume, que se dedicó a la pintura.

Blanquer se dedicó a múltiples actividades artísticas, pero sobre todo a la escultura y la traza arquitectónica. Llegó a dirigir un taller realmente numeroso que perpetuaría sus lecciones. En otras palabras, Blanquer se convirtió en un empresario, que se dedicaba a la traza, al diseño y a la invención, dejando buena parte de la ejecución material a sus colaboradores¹⁶.

En cuanto a su formación como escultor, el historiador del arte M. Carbonell ya apuntó la posibilidad de que Blanquer hubiera estudiado el oficio de escultor con el reputado maestro Antoni Verger o que, como mínimo, hubiera existido una estrecha colaboración entre ellos dos,

¹⁵ ACM, PT 3072, f. 174r.: *Nombramiento de Jaume Joan de Berga como baile mayor de la Porción Temporal de la Iglesia de Mallorca. Die VII januarii MDC. Nos don Juan Vich y Manrich per la gratia de Deu y de la Santa Sede Apostolich bisba de Mallorca y del Consel de sa Majestat. Com lo present die sigue en vacantia lo balle maior de la Portio Temporal de la Iglesia de Mallorca y sia loch de provehir aquel, perso et alias confiats de la legalitat suficientia y bondat de vos misser Jaume Joan de Berga doctor en quiscun dret vos nomenam, elegim, cream y deputam balle maior de dita Portio de la Iglesia de Mallorca durant nostro beneplacit a vos dit misser Jaume Joan de Berga doctor en drets ab tot los privilegis prerogatives que s'empra han acostumat usar semblants balles vostres predecesors. Vos empero jurau de administrar be e diligentment dit vostro ofici de balle maior de dita Portio administrant tota justicia tenint audientia quant parts devant vos tindreu, reservantnos lo nostre arrendador y lo procurador del molt reverent Capítol als quals volen que sens licentia vostre puguen proseguir quantre de qualsevols deutors tant en capture com en sequestra, lo demes apres que a vostre justicia ocorreran pugau provehir y mes jurau que servereu e servir fareu la jurisdicció de la Iglesia com a mare nostre, procurant de defensar aquella conforme teniu obligatio com a catholich y fael cristia y per tenir de vos tal confiança se us fa la present acte vuy que contam a VII dies del mes de janer any M DC.*

¹⁶ Mariano Carbonell Buades, *Art de cisell i relleu: escultura mallorquina del segle XVII*, (Palma: editorial José de Olañeta, 2002), 88.

ya que llegaron a entablar una gran amistad a lo largo de su vida y a colaborar en más de una ocasión en algunas obras¹⁷.

Lo cierto es que, efectivamente, Jaume Blanquer fue discípulo directo del maestro Antoni Verger, de quien aprendió el oficio de escultor y pintor. Así quedó estipulado en el contrato o *encartament* que firmaron su padre Gabriel Blanquer y el maestro escultor en el año 1593. Según dicho acuerdo, Verger aceptaba acoger bajo su tutela al joven Jaume, para enseñarle el oficio de escultor y pintor por un periodo de siete años.

A cambio, Gabriel Blanquer se comprometía a hacerse cargo de los gastos de manutención (comida, bebida, calzado y vestimenta) de otro de los aprendices de Verger durante todo el tiempo que durara su formación; de este aprendiz únicamente conocemos su nombre, Antoni¹⁸. Hay que valorar la posibilidad de que este tal Antoni realmente sea Jaume Blanquer y que se trate de un error del escribano.

De esta manera, Jaume Blanquer, que por aquel entonces apenas contaba con catorce años, pasaba a formar parte del equipo de aprendices del maestro Verger, entre los que tenemos constancia de que también figuraban Miquel Bagur y Miquel Quetgles¹⁹.

Como hemos señalado anteriormente, esta etapa de aprendizaje de Blanquer estuvo marcada de forma directa por una de las obras arquitectónicas y artísticas más importantes del momento, los trabajos de construcción del portal mayor de la Catedral de Mallorca.

La fábrica del portal mayor de la Seu debió ser todo un acontecimiento ya que suponía el punto final a casi trescientos años de construcción del magno templo. Las obras fueron promovidas y sufragadas en su mayor parte por el obispo Juan Vich y Manrique, que tanto esmero puso siempre en cuidar el patrimonio de los templos mallorquines. Durante todo su mandato, Vich y Manrique fue uno de los grandes benefactores e impulsores de la fábrica de la catedral; de hecho bajo su prelatura no sólo se construyó el portal mayor, sino que también se edificaron las últimas capillas de la Seu, así como los tramos de la nave que quedaban por levantar.

Aunque la primera piedra del portal fue bendecida en el año 1592 (festividad de san Simón y san Judas), todo parece indicar que las obras no empezaron hasta el año 1594, concluyéndose en el año 1601. El maestro escultor Antoni Verger, quién trabajaría en diversas ocasiones para Juan Vich y Manrique y su hermano Luis, virrey de Mallorca, quien lo nombró ingeniero real; fue el escogido para llevar a cabo tan notable obra, en la que se llegaron a invertir cerca de 15.000 libras.

El portal de Verger es una obra de transición entre el renacimiento y el manierismo. En dicho portal, el tema de los símbolos bíblicos de María se plasma monumentalmente en el tímpano rematado por una bóveda de casetones²⁰. Verger trabajó en una época en la que las tendencias artísticas hacían que la moda del retablo pintado estuviera siendo sustituida por la

¹⁷ Mariano Carbonell Buades, *Art de cisell* (...), 88.

¹⁸ ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*: "(...) Gabriel Blancher corredor de coll a temps de set anys ha encartat Jaume Blancher son fill de edat de 14 anys ab Antoni Verger scultor y pintor per efecte de aprendre lo seu offici de scultor y pintor y ab pacte que dit Blancher hagues de fer la despesa de menjar y beura calçar y vestir al dit Antoni famulo encartat ab pacte que dit Antoni Verger li hagues de ensenyar y monstrar an al dit Jaume Blancher be y lealment lo dit offici de scultor y pintor an al qual dit Verger ab dit enchartament sa obliga (...)".

¹⁹ Mariano Carbonell Buades, *Art de cisell* (...), 88.

²⁰ Bartolomé Martínez Oliver, "Las influencias artísticas foráneas en la isla de Mallorca. El mecenazgo del obispo Juan Vich i Manrique (1573-1604), impulsor del culto a la Inmaculada Concepción" en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. I, (Las Palmas de Gran Canarias, 2006), 337-344.

del retablo escultórico. Según M. Carbonell “se constata en Mallorca la preferencia por el retablo escultórico, que desplaza la pintura a la predela o al ático del mueble. Ocasionalmente, puede enmarcar la talla del titular y aparecer en las calles laterales”²¹.

Volviendo a los primeros años de formación de Jaume Blanquer, hay que señalar que sus inicios como alumno del “*offici de imaginayra*”²² no estuvieron exentos de ciertos contratiempos. Su participación como aprendiz en los trabajos de construcción del portal mayor de la Seu provocó que en el año 1594 su padre interpusiera una denuncia contra su maestro, el escultor Antoni Verger.

A juicio de Gabriel Blanquer, los trabajos que estaban llevando a cabo Verger y sus aprendices en la fábrica del portal, eran principalmente los de tallar piedra, trabajos que a su parecer eran labores propias de los picapedreros y no de los escultores.

Además, Blanquer consideraba que, a raíz de las informaciones que había recopilado de algunos expertos en la materia a los que había consultado, éstos le habían asegurado que unas obras de tal envergadura podían demorarse hasta unos diez años aproximadamente, superando de esta manera el tiempo estipulado para la formación de su hijo; como consecuencia de todo ello, Verger no tendría tiempo de enseñarle el oficio de escultor y pintor. De hecho, acusaba directamente a Verger de haber tenido a su hijo desde el inicio de las obras del portal picando piedra y de no haber empezado a enseñarle el oficio de escultor²³.

No habría que pasar por alto la controversia que se desprende de la documentación en cuanto a qué marcaba la diferencia entre el trabajo propio de un picapedrero y el de un escultor (*imaginayra*). Imaginamos que el hecho de que el maestro Verger en algunas ocasiones realizara trabajos asociados con el de los picapedreros o que incluso asesorara al cabildo junto con otros reputados picapedreros en trabajos propios de estos²⁴, indujera al padre del joven Blanquer a pensar que su hijo no recibiría la formación específica en la que había invertido una importante suma de dinero.

A pesar de la buena disposición desde el primer momento de Antoni Verger para llegar a un buen entendimiento con Gabriel Blanquer sobre la formación de su hijo sin necesidad de llegar a los tribunales, los acontecimientos acabaron por precipitarse. De esta manera, Gabriel

²¹ Mariano Carbonell Buades, “El retablo en Mallorca (...)”, 5.

²² En cuanto a la jerarquía y la organización interna del oficio de los *imaginaires* a finales del siglo XVI, la situación era la siguiente. Desde la muerte de Gaspar Gener I en el año 1590, el peso de la dirección del oficio de los escultores había recaído sobre los hombros de su hijo, Gaspar Gener II y del emergente escultor Antoni Verger. Es muy posible que ambos artistas fueran amigos, y que esta amistad fuera fruto de los años de formación de Verger bajo la dirección del padre de Gaspar Gener II. De hecho, y gracias a una obra de reciente publicación, ha quedado demostrado como Antoni Verger fue encartado por su padre, el zapatero Rafael Verger, el 19 de noviembre de 1566 bajo la tutela de Gaspar Gener I, para que por espacio de cuatro años aprendiera el oficio de carpintero e *imaginaire*. Francesc Molina Bergas, “Jerarquía y poder (...)”, 147-148.

²³ ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*: “(...) cosa seguit que dit Verger per fer lo portal de la Seu de Mallorca ha hagut de fer offici de entratallador y [de res] al seu offici de scultor y pintor es tal manera que no te que obra ni ensenyar de dit offici de scultor y pintor fins que acabat sie lo dit portal de la Seu al qual a comuna opinio de persones enteses en semblants obres no se acabara de deu anys de manera que primer seran passats los dits set anys del dit enchartament que dit Verger no tindra de que ensenyar lo dit criat en dit ofici de scultor y pintor y sols entratengue aquell fent li picar pedres de dit portal de la Seu que es offici de picapedrer y no de scultor y pintor y de manera que antes de esser acabat dit portal de la Seu dit criat haura acabada la encharta sens esser estat ensenyat de dit offici de scultor y pintor al qual ensenyar sa ere obligat dit Verger en dit enchartament (...)”.

²⁴ El 4 de diciembre de 1610, se realizó un reconocimiento de la sexta bóveda de la nave central de la catedral, conocida como la “*clau del bisbe Vich*”. En esta comisión participaron el maestro picapedrero Antoni Saura que a su vez era maestro mayor de la obra de la fortificación de la ciudad, el maestro escultor Antoni Verger que había construido el portal Mayor de la Seu, el maestro picapedrero Antoni Seguí que había levantado las últimas tres bóvedas de la catedral, el maestro mayor de la obra de la Seu Antoni Fornari, el maestro picapedrero Sebastia Fonollar y el también maestro picapedrero Joan Verger. Para conocer más información sobre Antoni Saura véase, Antoni Seguí Beltrán, “Els oficials de la Fortificació de Ciutat de Mallorca (1594-1610)” en *BSAL*, vol. 67, (Palma, 2011), 183.

Blanquer retiró a su hijo de la fábrica del portal y exigió oficiosamente ante las autoridades pertinentes que Antoni Verger le abonara 500 libras como compensación por los daños sufridos²⁵.

Ante la ausencia de motivos de peso para dudar de la profesionalidad y del buen criterio del acreditado maestro en cuanto a la formación de sus aprendices, el 18 de octubre de 1594, el juez encargado de dirimir el pleito obligó a Blanquer a retornar a su hijo bajo la tutela y disciplina del maestro escultor así como a renunciar a una posible compensación económica, ya que no existían indicios claros para dudar de que Verger no fuera a enseñarle el oficio de escultor en el plazo previsto. Un mes más tarde, Gabriel Blanquer intentó apelar la resolución, aunque según parece sin mucho éxito.

Varios testigos fueron llamados a declarar por el doctor en derecho, el señor Miquel Miralles, en el auto de apelación sobre el buen hacer del maestro Verger. De esta manera se personaron ante el juez el pintor Jerónimo Xaverí, el pintor Gregori Ballester y un tercer pintor del cual desconocemos su nombre²⁶. Sin duda, este último compareciente es el que más información nos aporta. El anónimo pintor mantenía que Verger le había comentado en una ocasión que tenía como aprendiz a un hijo de Gabriel Blanquer y que tenía intención de enseñarle el oficio de escultor y pintor²⁷. Además, afirmaba que tenía constancia de que Verger prestaba mucha atención a la formación de los aprendices, ya que lo había visitado algunas veces en la casa de la obra de la Seu, donde Verger estaba trabajando con ellos en la fábrica del portal, y había podido comprobar de primera mano como Verger les instruía²⁸.

Por su parte, el pintor Gregori Ballester reconoció que si bien conocía que Jaume Blanquer estaba aprendiendo el oficio de escultor y pintor bajo la dirección de Verger, desconocía que trabajos había estado realizando durante ese año en la casa de la obra de la Seu, ya que él no lo había visto en persona²⁹.

El tiempo acabaría dando la razón al juez y quitándosela al pobre Gabriel Blanquer, ya que en el año 1603, apenas tres años después de la finalización de su etapa como aprendiz de Verger, Jaume Blanquer se examinó de maestro escultor presentando la figura de un Cristo a los mayordomos y prohombres de la cofradía de escultores, actuando como jueces de su prueba los escultores mallorquines, Gaspar Gener II y Joan Antoni Bonet. Los dos testigos del acto

²⁵ ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger*: “(...) y dit criat e lo dit son pare restaran lesos frustats y decebuts en mes de 500 lliures per los danyos rebran de no haver pogut en tot lo temps de dit enchartament esser ensenyat dit criat en dit offici de scultor y pintor (...)”.

²⁶ En este punto la documentación se encuentra en muy mal estado y es completamente ilegible, lo que impide conocer el nombre del pintor que acudió a testificar. Posiblemente se trate de alguien próximo al círculo de amistades de Verger. Podríamos valorar la posibilidad de que se tratase de Gaspar Oms, ya que por aquella época se encontraba inmerso en la obra del retablo de San Jerónimo de la capilla homónima de la catedral de Mallorca (ca. 1593-1600).

²⁷ ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger. Testimonio pintor anónimo*: Lo que see en dit capitol es que tinch entes a dir al dit Antoni Verger que te ancharta un fill de Gabriel Blancler per efecte de amonstrarli lo offici de imaginayre ço es escultor y pintor entench jo que lo present offici de pintor que ell diu li vol amonstrar es pintar deurar y encarnar las figuras que fa de bulto.

²⁸ ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger. Testimonio pintor anónimo*: Et dixit jo noi vel lo contingut en dit capitol perque see jo que dit Antoni Verger te molt cuydado en ensenyar los criats que te y ho he vist jo dit testimoni algunes vegades que fo entrat en la casa de la obra de la Seu y see com se tracte ab aquells fent los fer feyna conforme lo que aquells saben y entenem.

²⁹ ARM, AA Pleitos I, B núm. 14. *Gabriel Blanquer contra Antoni Verger. Testimonio pintor Gregori Ballester*: Et dixit, lo que see en dit capitol que see jo dit testimoni com mestre Antoni Verger a pres ancharta un fill de mestre Gabriel Blancler tinch jo per cert que per ensenyar li offici que es escultor y pintor entenent de pintor ço es pintar y deurar las figuras de bulto. / Et dixit, jo no puch dir res en dit capitol perque nou he vist.

fueron el carpintero Antoni Socies y el pasamanero Jaume Macip, éste último suegro del mismo Jaume Blanquer³⁰.

De todos estos nuevos escultores, el que mayor proyección debió tener fue Miquel Quetglas. Hasta la irrupción de Jaume Blanquer en el panorama artístico mallorquín, Quetglas debió convertirse en la mano derecha de Antoni Verger y su proyección dentro de la cofradía cuando éste no podía acudir a las reuniones. Lamentablemente, su prematura muerte en el año 1601 truncó de manera repentina la carrera de este prometedor artista, siendo substituido en esta posición de confianza por el mismo Jaume Blanquer, quien apenas dos años más tarde alcanzaría la maestría e iniciaría su brillante carrera como escultor.

Por otro lado, habría que señalar que la participación de Blanquer en la construcción del portal mayor en calidad de aprendiz, supuso el inicio de una estrecha colaboración entre el escultor y el cabildo de la catedral, que desembocaría con el paso de los años en la consecución de su obra más celebrada y reconocida, el retablo de la capilla del Corpus Christi (**Fig. 2 y 3**).

El retablo se alza sobre un basamento de piedra con incrustaciones de yeso. Consta de tres cuerpos articulados por órdenes de columnas aparejadas, además de la predela y el coronamiento (un frontón triangular medio partido por un gran escudo). Una gran arcada de medio punto lo protege y lo dota de un marco adecuado.

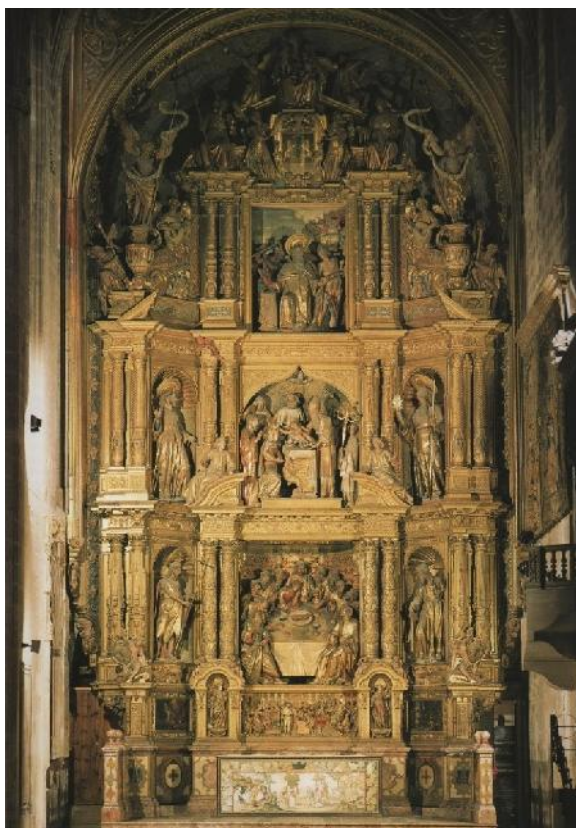


Fig. 2 (izda.) y 3 (dcha.) - Retablo del Corpus Christi de la catedral de Palma de Mallorca. 1626-1655. Jaume Blanquer; La Santa Cena del retablo del Corpus Christi de la catedral de Palma de Mallorca. (Fotografía de los autores)

³⁰ Mariano Carbonell Buades, "Jaume Blanquer y el retablo del Corpus Christi", en *La Catedral de Mallorca*, (Palma: Editorial José de Olañeta, 1995), 135.

Los dos primeros cuerpos tienen tres calles, el central más amplio y los laterales de hornacinas más estrechas. El tercer cuerpo sólo tiene la calle central, ocupado, como los inferiores, por una escena narrativa de relieve mucho más acentuada y figuras exentas.

En las calles laterales se pueden apreciar imágenes de volumen entero.

La composición arquitectónica es muy libre, con columnas de fuste decorado (grotescos, estrías helicoidales, fajas en el tercio inferior y estrías rectas en el resto) y de capitel corintio.

Como afirma M. Carbonell “en conjunto, se intuye un mayor interés por el tratamiento escultórico que por la corrección arquitectónica, un hecho habitual en los retablos renacentistas característico de mediados a finales del siglo XVI”³¹.

Los trabajos de Blanquer en la catedral durante aquellos años fueron muy variados. Por encargo de la sacristía de la Seu, desde 1613 hasta 1635, Blanquer se ocupó de forma ininterrumpida de pintar algunos de los cirios que se quemaban por orden del virrey y del obispo en las festividades más destacadas en la catedral, además de los de la familia Salas, que se quemaban en el altar mayor.

En abril de 1622, arregló junto al platero Lluç Marçà el relicario de la Vera Cruz, que había sufrido considerables desperfectos al caerse durante una procesión de rogativa de lluvia³². No sería la única vez que Blanquer y Marçà trabajarían juntos, de hecho Diego Zaforteza ya documentó unos pagos por una desaparecida Inmaculada de plata para el convento de la Concepción (1627-1628), en la que ambos artistas colaboraron conjuntamente³³.

En agosto de 1608 destaca la obra de dos pilas para el agua bendita que se le encomendó desde la fábrica de la Seu y por las que Blanquer cobró la nada desdeñable cantidad de 50 libras³⁴. No fue el único encargo que se le realizó desde la fábrica de la catedral. En noviembre de 1611, Blanquer llevó a cabo una serie de importantes reparaciones y arreglos de algunas figuras del portal mayor, que tan bien conocía de su etapa de aprendiz³⁵.

Esta intervención se realizó prácticamente con un año de retraso desde que el cabildo resolvió tomar las medidas pertinentes para reparar dichas figuras.³⁶ Por otro lado, en el año 1621 Blanquer también cobró cerca de 14 libras por una traza que realizó para la obra de la catedral. Lamentablemente, la documentación no nos aporta más detalles sobre a qué obra se refiere³⁷. Aún así, todo parece indicar que esta traza está relacionada con algún tipo de intervención que se realizó en aquella época en la fachada principal de la catedral y que tantos problemas estructurales darían al cabildo.

³¹ Mariano Carbonell Buades, “Jaume Blanquer (...)”, 135.

³² ACM, FA 1304, f. 133r y 140r: *A 15 de abril he despes per los gastos sa son fets per adobar la Vera Creu ço es vidra y compar lo goma trementina mans de mestre Blanquer esmatginayre tots trenta sis sous y deu: 1 ll. 16 s. 10 d. / Mes dit dia ha donat a mestre Luch Mersa argenter devuyt lliuras y quatorza sous per or argent y mans de adobar la Santissima Vera Creu la qual sa rompe a la processo sa feu per aygua qui ana en lo Hospital: 18 ll. 14 s.*

³³ Diego Zaforteza Musoles, “Una obra de Jaime Blanquer, desconocida” en BSAL, vol. 27, (Palma, 1937-1938), 65-69.

³⁴ ACM, FA 1857, f. 31v: *Jo Jaume Blanquer escultor e rabut del reverent mossen Christofol Ginart prevere quinza lliuras per polisa y son acompliment de sinquanta lliuras e fetas dos picas per la obra de la Seu, fet a 26 de agost 1608. Mes me fas creditor en trenta y sinch lliures he pagades a lo sobre dit Blanquer per compte de las sobre ditas picas de aygua beneida, fet up supra.*

³⁵ ACM, FA 1860, f. 31v: *Jo Jaume Blanquer escultor e rabut del reverent Christofol Ginart prevere sots obrer de la Seu deu lliuras, y son per la manufactura y bastretas dels adobs y reparar las figuras del portal major de la Seu, fet a 11 de novembra 1611.*

³⁶ ACM, AC 1635, f. 251v.

³⁷ ACM, FA 1867, f. 32v: *Mes [4 agost] he pegat a mestre Jaume Blanquer per la trasa ha feta a la obra, present un parell de gallines: 13 ll. 14 s. 8 d.*

Según la afirmación de M. Carbonell “la organización más frecuente del retablo era la más tradicional; el mueble se articula con órdenes superpuestos, dividiéndose en cuerpos horizontales y calles verticales. El punto de inflexión lo marca Jaume Blanquer, sin duda el mejor escultor mallorquín del siglo XVII”³⁸.

Una obra conjunta trazada y fabricada por maestro y discípulo y de la cual a día de hoy todavía conocemos muy poco, debido a la falta de documentación histórica que hablé directamente sobre ella es el retablo del Descendimiento del convento de franciscanos de Palma (**Fig. 4 y 5**). Este retablo junto con la capilla en la que se aloja fue promocionado directamente por el mismo Verger y en su testamento dio órdenes para que sus herederos terminaran las obras que él había iniciado en vida. Esta obra aportó un detalle fundamental en el arte mallorquín: las calles laterales incorporan baldaquinos ovalados o elipsoides, que tuvieron mucha propagación, sobre todo en retablos destinados a conventos franciscanos.

Este es un claro ejemplo por el cual los artistas ponen su arte al servicio de la Iglesia, creando la puesta en escena de la historia sagrada y de las vidas ejemplares de los santos para catequizar y conmover a los fieles.



Fig. 4 (izda.) y 5 (dcha.) - Retablo del Descendimiento en el convento de san Francisco de Palma. Antoni Verger y Jaume Blaquer. Siglo XVII; Escudo del retablo del Descendimiento en el convento de san Francisco de Palma. Antoni Verger. Siglo XVII
(Fotografías de los autores)

³⁸ Mariano Carbonell Buades, “El retablo en Mallorca (...)”, 6.

Sobre la composición de las pinturas en los retablos: el juicio del ensamblador y teórico español

Antonio de Torreblanca

Carmen González-Román¹



Posiblemente hubiera sido oportuno añadir al enunciado de este trabajo un subtítulo que, de manera más concluyente, advirtiera del peculiar asunto que un ensamblador español de principios del XVII plantea en su tratado práctico sobre perspectiva. Dicho subtítulo versaría: “La perspectiva y sus límites, sobre la quimérica cuestión del punto de vista en la composición de las pinturas en los retablos”.

Antonio de Torreblanca, ensamblador español del que se conservan dos versiones de un tratado sobre perspectiva práctica, no dejó cabo suelto en lo que se refiere al empleo de las reglas de la perspectiva. Desde la construcción de piezas simples muy afines a su oficio, como la construcción de un bufete, hasta cuestiones más complejas, como el modo de pintar una composición en el interior de una bóveda, pasando por auténticas novedades en el panorama teórico español, como el diseño en escorzo de un caballo, o de un genuino método para realizar la perspectiva en relieve de los escenarios. Pero además, y claro testimonio de lo que sería su práctica artística como ensamblador, Torreblanca plantea un novedoso asunto en el panorama de la tratadística de la temprana Edad Moderna – y casi me atrevería a decir, en términos absolutos, en toda la tratadística- relacionado con la composición de los retablos, esto es, la imposibilidad de ajustar la composición de las pinturas en los retablos a un único punto de vista.

Creo necesario resaltar el hecho de que en España, una parte importante de la escasa producción sobre la teoría de la perspectiva fuera llevada a cabo por ensambladores, asunto sobre el que volveremos más adelante. Tampoco hay que perder de vista que los conocimientos y destrezas que llegaron a desarrollar estos artífices, en su práctica de trazar retablos, se aproximaba bastante a la de los de los arquitectos, especialmente en lo que concierne a la geometría y la habilidad en el dibujo.

¹ Doctora en Historia del Arte, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga (Spain).

Esta aportación se ha realizado con la ayuda de la Universidad de Málaga. Campus de Excelencia Internacional. Andalucía Tech.

Con todo, en la historiografía artística hallamos un vacío en relación tanto a los conocimientos como a la actividad teórica de los ensambladores. Una loable excepción a dicho panorama la encontramos en el espacio que dedicó Jesús M. Palomero a analizar la biblioteca de los retablistas², donde subrayó el interés de estos por la tratadística arquitectónica y destacó, en particular, la biblioteca de Andrés de Ocampo quien, preocupado por los problemas de la perspectiva, contaba en su biblioteca con los tratados que Euclides, Barbaro, Juan Bautista Benedicto y Vignola dedicaron a esta materia, junto con la traducción de Euclides de Rodrigo Zamorano, la *Symetria* de Durero, y otros tratados de geometría o mecánica, amén de los más representativos tratados manieristas italianos de arquitectura³.

Esta aportación se ocupará, por un lado, de poner en valor la importante aportación teórica realizada por un ensamblador en el escaso panorama de la tratadística española del siglo XVII, al tiempo que tratará de analizar y contextualizar el pronunciamiento de Antonio de Torreblanca en relación a la pintura en los retablos.

Ensamblaje y perspectiva: la aportación de Antonio de Torreblanca

La teoría sobre la perspectiva en España en el siglo XVII se inicia con las dos versiones manuscritas de Antonio de Torreblanca. La primera de ellas *Los siete tratados de la perespectiva pratica* (ca. 1610), atesorada en la Biblioteca Nacional Argentina, y la segunda, *Los dos libros de geometría y perespectiva pratica* (1616-1617), conservada en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)⁴. Hasta hace pocos años, nada hacía suponer la existencia de un ejemplar escrito con anterioridad a 1616 por el mismo Antonio de Torreblanca; sin embargo, su descubrimiento y análisis han permitido constatar que la primera versión presenta unos preliminares que pronostican su destino editorial y, lejos de constituir un trabajo improvisado, es el resultado de rigurosas reflexiones que se apoyan, tal y como su autor nos indica en el prólogo, en la redacción de borradores previos⁵.

No deja de resultar sorprendente que el primer tratado español dedicado a la perspectiva fuera escrito por un ensamblador. Cabría suponer, de antemano, que Antonio de Torreblanca, del que sólo sabemos hasta ahora que era natural de Villena, desarrolló su oficio alejado de toda la especulación científica generada en torno a la Academia de Matemáticas fundada por Juan de Herrera en Madrid. Sin embargo, Torreblanca conoció de primera mano gran parte de los libros que recomienda Herrera necesarios a los *Perspectivos* en la *Institución de la Academia Real Matemática*, publicada en 1584, el contenido de los *siete tratados de la perespectiva* así lo corrobora. En el texto fundacional de la *Institución*, se recogían los saberes exigibles a un buen perspectivo español: “los seis primeros libros de Euclides, el undécimo y duodécimo, la

² Cfr. Jesús M. Palomero Páramo. *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1983), 63.

³ Sobre la influencia de los tratados de arquitectura en los retablos, véase Jesús M. Palomero. *El retablo sevillano...* 89-96.

⁴ La primera versión del tratado manuscrito de Antonio de Torreblanca, custodiada en la Sala del Tesoro de la B.N. Argentina, ha sido analizada por Carmen González-Román, “Los siete tratados de la perespectiva pratica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 102-103 (2007): 33-60. La segunda versión, conservada en la biblioteca de la R.A.B.A.S.F., fue estudiada originalmente por Javier Navarro de Zuñiga, “Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 69 (segundo semestre 1989): 451-488.

⁵ Un análisis detallado de las características de los dos manuscritos en Carmen González-Román, “Un arte que tanto importa para los que del necesitan. Los tratados de Antonio de Torreblanca en el contexto teórico europeo.” En *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*, ed. Carmen González-Román, 345-374. Madrid: Abada, 2014.

perspectiva y especularia de Euclides, la de Ptolomeo y la grande y excelente obra que Della compusieron Alhazen y Vitellion; así ser muy diestros en la práctica que compuso Daniel Barbaro”⁶. La mayoría de estas fuentes fueron utilizadas directa o indirectamente por Torreblanca. Las reglas de geometría de Euclides, que emplea con frecuencia y cita correctamente en el primer tratado, pudo conocerlas a través de la edición de los seis primeros libros realizada por Rodrigo Zamorano en 1576⁷, si bien, el ensamblador levantino menciona expresamente una importante edición, la realizada por Niccolò Tartaglia (Venecia, 1543), cuyas reglas le resultaron muy útiles. Torreblanca manejó otra importante obra surgida del ambiente intelectual español en torno a Herrera y la Academia, me refiero al tratado escrito por Juan Pérez de Moya⁸ en particular, la parte correspondiente a la Geometría y la Astronomía.

Con todo, aunque Torreblanca utiliza principalmente las fuentes italianas, Vignola, Serlio o Sirigatti, también se apoya en la primera versión de su tratado en la teoría artística española, en un libro que tuvo una enorme resonancia en el ámbito de los talleres, como fue el texto de Juan de Arfe, *De varia commensuracion para la escultura y Architectura* (1585). Sin duda, Arfe es la fuente más interesante utilizada por Torreblanca en su primer manuscrito⁹, de hecho, la obra del famoso platero comienza con un breve tratado elemental de geometría en el que se dedica un capítulo a las proporciones, que fue copiado literalmente por nuestro ensamblador. Con el “Escultor de oro y plata” coincide también Torreblanca en la intención general de su obra; ambos se proponen, lejos de la especulación científica, establecer con claridad unas reglas, instruir y ayudar en la práctica a los artífices. No resulta extraño, por tanto, que Torreblanca utilizara en su primera versión la obra de Arfe pues, como acertadamente indicó Antonio Bonet Correa, el tratado de Arfe se hizo indispensable en todos los talleres ya que, “aquellos que, además de juicios claros, buscaban un repertorio formal, podían encontrarlo en la *Varia*. Serlio les proporcionaba los “modelos”; Arfe una geometría elemental, saberes prácticos...”¹⁰. Además, al parecer, Juan de Arfe tenía previsto escribir un libro sobre perspectiva¹¹, y sería a él a quien se refería el ensamblador de Villena cuando en el prólogo del segundo manuscrito indica: “un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aqe. algunos

⁶ Gentil Baldrich considera posible que el texto de Vignola-Danti no hubiera llegado aún a manos de Herrera cuando redactó la *Institución...*, si bien posteriormente lo tendría, cfr. José M^a Gentil Baldrich, “El Libro de Perspectiva.” En *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*, ed. Alfonso Jiménez (Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998) 232. El citado investigador se sorprende, acertadamente, de que Serlio no figurase en la relación propuesta por Herrera, como tampoco los correctos autores franceses (Viator, Coussin, Du Cerceau).

⁷ Rodrigo Zamorano, *Los seis primeros libros de la geometría de Euclides. Traducidos en lengua Española por Rodrigo Zamorano Astrologo y Matemático... En Sevilla en casa de Alonso de la Barrera*. 1576. Zamorano se basó en la edición latina de los *Elementa geometrica* de 1482, cfr. M^a Isabel Vicente y M. Esteban Piñeiro. *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del siglo de oro* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991), 223.

⁸ Juan Pérez de Moya. *Tratado de Matemáticas que se contienen cosas de Aritmetica, Geometría, Cosmographia, y Philosophia natural... Con otras varias materias, necesarias a todas artes Liberales, y Mecánicas...* En Alcalá de Henares, por Juan Gracian. Año de 1573.

⁹ La mención explícita a Juan de Arfe aparece en el fol 5v. del manuscrito cuando al hablar de la línea espiral indica que de ella se ocupan “todos los libros de arquitectura que tratan del ornamento y simetría de las cinco ordenes como el Serlio y baroçio andrea paladio y Juan darphe y otros muchos assin de la boluta del capitel gonico”. Cfr. Carmen González-Román. “El primer tratado español sobre perspectiva: origen y fuentes de un libro desconocido de Antonio de Torreblanca.” En *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio del Arte*, I (1997-2007), ed. J. M. González y María Jesús Mejías, 343-356. Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Dpto. de Historia del Arte, 2009. Sobre el contenido y repercusión del libro de Arfe véase el estudio realizado por Antonio Bonet. “Juan de Arfe y Villafañe.” En *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles* (Madrid: Alianza Forma, 1993), 36-104.

¹⁰ Bonet, *Figuras, modelos...*, 50.

¹¹ Antonio Bonet, prólogo a *De varia commensuracion para la escultura y architectura* de Juan de Arfe (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974).

lo an prometido en sus prologos y proemios)”¹². En efecto, Juan de Arfe escribía: “Perspectiva para los escorços y disminución de las figuras y animales, y otras cosas puestas en historia (como lo diremos en nuestra Perspectiva practica muy en breve)”.

Resulta significativo que en la primera versión cite Torreblanca a teóricos españoles mientras que en el manuscrito final mencione casi exclusivamente a artistas y teóricos italianos. Pareciera que con ese viraje hacia las fuentes del país vecino pretendiese acreditar su libro, contribuyendo también con ello de alguna manera a la valoración de la actividad del artista, pues si bien considera la perspectiva necesaria a las tres artes, en el segundo ejemplar subraya: “... y mucho mas para el arte de la pintura sin la qual no es de consideración, ni tampoco el pintor lo es sin ella, por no poder hazer sin ella demostración de su obra... demás de lo que por saberla se ennoblece el pintor y abilita en su arte...”¹³.

Los tratados de perspectiva elaborados por ensambladores como Torreblanca o Salvador Muñoz en la España del siglo XVII, aún a remolque principalmente de los más destacados teóricos en la materia del entorno europeo, constituyen un corpus teórico que integra, actualiza y adapta unos principios científicos al ámbito artístico. Se trata de una teoría que precisa de las matemáticas y la geometría y que, dada la actividad desarrollada por sus autores, sería originalmente concebida no tanto para la plasmación ilusoria del espacio sobre el plano – pintura y bajorrelieve –, como para el diseño y posterior ejecución de aquellas artes que tienen que ver con el espacio, como edificios y retablos.

Resulta por todo ello necesario el reconocimiento de una vía específica dentro del desarrollo teórico-artístico español en torno a la perspectiva en el siglo XVII. Una teoría que se aleja de las especulaciones de los pintores, que resulta menos abundante que la de estos pero que, cualitativamente, constituye un conjunto teórico importante redactado por arquitectos y escultores o ensambladores¹⁴. Se trata, por otro lado, de una vertiente mucho más pragmática, que nada tiene que ver con la instrumentalización de la perspectiva que, con frecuencia, hallamos en los discursos en torno a la liberalidad de la pintura en la literatura artística española del Siglo de Oro.

El uso de la perspectiva en los retablos españoles

No se conocen tratados específicos en torno a la construcción de retablos, como tampoco – salvo el caso de Torreblanca- pronunciamientos sobre la aplicación de las leyes de la perspectiva a la disposición de los elementos constitutivos de un retablo. Lo primero, la ausencia de una teoría específica, resulta comprensible y lógico dado que la relación entre la práctica constructiva de los retablos y la arquitectura fue, desde el siglo XVI en España, tan íntima que han llegado casi a confundirse. El uso indistinto de los términos ensamblador y/o arquitecto que utilizan los propios artífices, y que hallamos en documentos relacionados con su actividad, indican no sólo los difusos límites y competencias de cada gremio, también el auto-

¹² Antonio de Torreblanca (RABASF), prólogo a *Los siete tratados de la perespectiva pratica*. Según Navarro de Zuvillaga, Torreblanca se refiere a Pablo de Céspedes y su manuscrito sobre “Perspectiva Teórica y Práctica”, atribución que nos parece poco probable a la luz de la información que arroja la primera versión del tratado de Torreblanca, cfr. J. Navarro de Zuvillaga, “Los dos libros de geometría y perspectiva...”, 460.

¹³ Antonio de Torreblanca (RABASF), Libro segundo, Prólogo.

¹⁴ Cfr. Carmen González-Román, “La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles.” En *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del mediterráneo en la Edad Moderna*, ed. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón, 569-595. Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación y Departamento de Historia del Arte (UMA), 2011.

reconocimiento de la capacidad de los ensambladores para “trazar”¹⁵. La ambigüedad e indefinición de las funciones y límites de las actividades implicadas en lo constructivo se comprueba atendiendo a otros términos, más o menos genéricos, que remiten a profesiones implicadas en diseños arquitectónicos como cantero, entallador, carpintero, arquitecto, y *architetto*¹⁶.

La aplicación de recursos perspectívicos a la ejecución de retablos es un hecho constatable en la práctica artística del siglo XVI español. Lino Cabezas, en su estudio sobre los retablos escorizados, opina que el dominio en la traza y construcción de retablos implicaba el dominio de la arquitectura, y considera que es la arquitectura tallada en madera de los retablos la que posibilita una mayor variedad de soluciones, llegando incluso a hablar de una auténtica “moda” de retablos escorizados en los años centrales del siglo XVI, de la que se conservan testimonios que se extienden desde León y Zamora hasta Palencia, Valladolid, Salamanca y Extremadura¹⁷. Interesantes ejemplos de retablos en los que la arquitectura muestra alguna distorsión en función de la aplicación de la perspectiva utilizada, han sido estudiados por Rodríguez G. de Ceballos. Uno de ellos es el retablo de la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca, obra de Simón Gavilán Tomé, donde se advierten “efectos de profundidad escenográfica y de perspectiva en trompe l’oeil”¹⁸.

Un caso singular y, sin embargo, menos estudiado, lo hallamos en la actividad retablística de El Greco para quien, como tracista de tales estructuras arquitectónicas, la perspectiva constituiría una herramienta que acompañó la concepción de algunos de sus más afamados retablos. Como agudamente ha señalado en fechas recientes Joaquín Bérchez, ¿cómo interpretar de otro modo los capiteles jónicos de “austeras volutas anguladas” del retablo mayor de la iglesia hospitalaria de Illescas, o el efecto de profundidad logrado en el conjunto de este retablo mayor?, donde el cretense “exprimió al máximo las potencialidades escenográficas de la composición palladiana, a modo de *frons scaenae*, a la vez que la hizo habitar en su propio presente artístico y toledano”¹⁹.

El empleo de recursos ópticos en los retablos también ha sido analizado por José M^a Parrado, quien reparó en el carácter escenográfico de algunos retablos españoles del siglo XVI en los que a la hora de subrayar dicho efecto, no sólo se utiliza el altorrelieve, sino también se acude a las leyes de la perspectiva para insinuar la profundidad espacial²⁰. Como sostiene

¹⁵ Lino Cabezas, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar* (Madrid: Cátedra, 2008), 197-204.

¹⁶ La tarea del ensamblador era asociada, de modo genérico, en la España de los siglos XVI y XVII, al trabajo de ensambladores o entalladores, en definitiva, carpinteros, según una consideración mayoritaria entonces, obviándose las facultades y conocimientos sobre geometría y dibujo que manejaban, en algunos casos, estos artífices, véase al respecto, Carmen González-Román, “Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva.” En *La carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*, ed. Carmen González-Román y Estrella Arcos, 125-148 (Málaga, Universidad de Málaga y R.A.B.A. San Telmo, 2013). Fernando Marías advirtió del uso del término *architetto*, empleado en el vocabulario vinculado a las tareas puramente retablísticas, “...todavía a finales del siglo XVI el término *architetto* se dedicaba, en los protocolos notariales y en la calle, aunque no en los círculos culteranos de la corte, al inventor de trazas de retablos, cfr. Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco* (Madrid: Cátedra, 1981) 23. Sobre el mismo tema véase, Carmen González-Román, “Más de opiniones y paradojas. El Greco y las ideas en torno a la arquitectura en la España de su época”. En *El Greco en su IV centenario: Patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, (Toledo: Universidad de Toledo, 2014, en prensa).

¹⁷ Cabezas, *El dibujo como invención*, 389-395.

¹⁸ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías”, *Imafrontera* 3-4-5 (1987-88-89), 249-252.

¹⁹ Véase la descripción de este y otros retablos en Joaquín Bérchez, “Algo más que retablos: El Greco y sus enigmas arquitectónicos.” En *El Greco. Architetto de retablos*, 97-123. Valencia: La imprenta CG, 2014.

²⁰ Jesús M^a Parrado, “A propósito de la escenografía del retablo español del siglo XVI”. En *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, ed. M^a Dolores Vila, 219-238. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.

Parrado del Olmo, generalmente, el punto de vista elegido coincide con la altura desde donde el fiel está contemplando la escena en el pavimento del recinto. Sin embargo, aunque las escenas en relieve o bulto redondo se incluyen dentro de una organización correcta desde el punto de vista renacentista respecto al resto del ensamblaje del retablo, se advierten algunas “licencias”. Así, por ejemplo, en el retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, en cuya calle central se representa el tema de la muerte de la Virgen, se busca reforzar de manera ilusionista la profundidad de la caja, para lo que se utiliza una perspectiva abatida muy forzada, como se percibe en la fuga del lecho de la Virgen y del fingido techo de la estancia. Ello está en relación con el punto de vista del devoto situado en el nivel del pavimento de la capilla²¹. Este tipo de “licencias” presentes en las cajas de los retablos permitían acometer efectos ópticos de profundidad sin que para ello hubiera que alterar las proporciones de las figuras en relieve o bulto redondo situadas en dichos espacios. Pero la utilización de este tipo de recursos perspectícos se llevaba a cabo en la propia estructura de los retablos, acentuando la naturaleza tridimensional de estas máquinas litúrgicas.

Otra cuestión es la que plantea Antonio de Torreblanca cuando trata sobre la colocación de tablas pintadas situadas a distinta altura, en cuyo caso impele el artífice acometer modificaciones en las proporciones de las figuras e historias pintadas sobre un mismo plano, asunto del que nos ocuparemos a continuación.

Teniendo en cuenta la experiencia práctica de los ensambladores españoles del XVI, no resulta extraño que el desarrollo de la teoría sobre la perspectiva en el siglo siguiente proceda en gran parte de la mano de estos artífices. A ellos se debe la redacción de la mayor parte de los manuscritos hasta ahora descubiertos. Posiblemente, como ya se ha advertido, esta circunstancia tenga que ver con el afán de teorizar de un modo asequible, y favorecer la difusión al mismo tiempo, de unos conocimientos que se venían aplicando en talleres relacionados, particularmente, con las artes “constructivas”: cantería, arquitectura y ensamblaje, desde la centuria anterior.

Sobre los límites de la perspectiva. La quimérica cuestión del punto de vista único en la composición de las pinturas en los retablos

Por lo que se traduce de determinados enunciados y consideraciones expuestas en su tratado, Torreblanca, en relación a la pintura, establece unas reglas orientadas a “ordenar una historia” conforme a la perspectiva²². Para ello se sirve de un riguroso trazado lineal, que busca concertar todas las figuras con el resto de objetos (principalmente arquitecturas) dispuestos en un espacio que es concebido como una caja escénica. Torreblanca repara en su tratado en el supuesto de que el “perspectivo” tuviera que pintar una historia o arquitectura en la parte alta de una pared, en un plano superior al plano de la vista, y pone como ejemplo para ilustrar este supuesto la célebre composición de Andrea Mantegna para la iglesia *degli Eremitani* en Padua (**Fig. 1**)²³.

²¹ Ibidem, p. 223.

²² Carmen González-Román, “Del inventar u ordenar historias. Figuras pictóricas en los primeros tratados españoles sobre perspectiva”. En *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia (nuevas perspectivas, nuevas aportaciones)*. Lleida: Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM). Universidad de Lleida, 2015, en prensa.

²³ Torreblanca confunde la ubicación de dichas pinturas, situadas en el lado derecho del transepto, y dice que se encuentran en “la sacristia de lo hermitaños [sic]”, Torreblanca, *Los dos libros...*, libro 2, tratado 5, Fig. 10, p. 87r.



Fig. 1 - *Historias de San Giacomo*. Capilla Ovetari. *Iglesia degli Eremitani* (Padua), 1448-57.
Reconstrucción digital realizada por PST Galileo-Scuola Italiana Design.
(Fuente: Wikipedia. Dominio público)

En la composición dedicada al martirio de San Giacomo (**Fig. 2**), Mantegna utilizó una novedosa vista escorzada desde un punto de vista muy bajo, a la que se refiere Torreblanca cuando escribe:

“...el cual [Andrea Mantegna] con mucho artificio en Padova en la sacristia de lo hermitaños [sic] ordenó una historia en la pared en parte superior al plano a la vista del hombre, hizo que las figuras no se viesen las plantas o pies mas o menos según lo pedía el arte...”²⁴.



Fig. 2 - Andrea Mantegna. *El martirio de San Giacomo*. Capilla Ovetari. Iglesia degli Eremitani (Padua). (Fuente: Wikipedia. Dominio público)

Ciertamente, la línea del horizonte se encuentra en esta pintura por debajo y fuera del cuadro, generando una visión en escorzo “di sotto in su”, y generando una notable monumentalidad en las figuras. No sabemos si Torreblanca viajó a Italia y pudo conocer en directo las pinturas de la mencionada iglesia de Padua, o si lo hizo a través de dibujos u otras referencias escritas. Lo que sí parece probable es que la organización de aquellas pinturas, dispuestas en una fingida estructura arquitectónica, haría reflexionar a nuestro ensamblador sobre los límites de la “perspectiva artificial” a la hora de concebir un conjunto de “historias” situadas a distinta altura e integradas en un retablo. En efecto, la única ocasión en la que nuestro ensamblador admite que la ficción generada a partir de un punto de vista único no es factible, es cuando se refiere a los retablos compuestos con varias tablas pintadas y colocadas a distinta altura:

“...si en un retablo se hubiesen de poner algunos tableros en los cuales hubiese de pintarse en cada uno una historia y arquitectura, y que unos estuviere en bajo y otros en más alto y otros en más, y los más bajos por lo menos están superior o igual con la vista del que los ha de mirar, si hubiésemos de seguir esta doctrina los más altos apenas se verían las figuras o por lo menos las que estuviesen alguna distancia medidas en el plano”²⁵

²⁴ Antonio de Torreblanca, *Los dos libros...*, libro 2, tratado 5, fol. 87r.

²⁵ Antonio de Torreblanca, *Los dos libros...*, libro 2, tratado 5, fol. 89r.

Como es de suponer, Torreblanca, en su práctica artística cotidiana, habría tenido la oportunidad de comprobar cómo las tablas destinadas a los retablos eran pintadas sobre caballete, para más tarde ser colocadas en la estructura ensamblada, las más de las veces, sin haber tenido en cuenta el pintor la altura precisa en donde irían situadas. Por lo tanto, era común la falta de un diseño unitario del conjunto arquitectónico-pictórico que permitiera efectuar correcciones que mejorasen la visualización de tales pinturas, dado que, aunque el ensamblador estableciera generalmente las condiciones del trabajo de los artífices que subcontractaba para la ejecución de la empresa retablística, no era usual que él mismo se ocupara de la ejecución de las pinturas. Una notable excepción a tal circunstancia la encontramos en la actividad de El Greco como *architetto* y pintor de retablos. Sirva de ejemplo el único encargo que recibió el genial pintor en Madrid, y por el que fue mejor pagado en vida, el retablo del Colegio de Doña María de Aragón (**Fig. 3**)²⁶. La reconstrucción de la ubicación original de las pinturas de este retablo llevada a cabo en el año 2000 por el Museo del Prado²⁷, sugiere que las distorsiones y escorzos ejecutados por El Greco en algunas de las escenas, particularmente las situadas en el piso superior: *Resurrección*, *Crucifixión* y *Pentecostés*, tendría que ver con las correcciones ópticas que el pintor ejecutaría pensando en su ubicación en el retablo y en el plano de visión del espectador.



Fig. 3 - El Greco. Retablo del Colegio de Doña María de Aragón (1596-1610). Reconstrucción hipotética. (Fuente: Wikipedia. Dominio público)

²⁶ RUIZ GÓMEZ, Leticia, Pinturas del retablo mayor del Colegio de Doña María de Aragón [El Greco]. Museo Nacional del Prado, Enciclopedia online: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pinturas-del-retablo-mayor-del-shycolegio-de-dona-maria-de-aragon-el-greco/> (consultado el 28-9-2014).

²⁷ Véanse al respecto los estudios recogidos en las *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de Doña María de Aragón*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001. Igualmente, sobre dicho retablo, José Álvarez Lopera. *El retablo del Colegio de Doña María de Aragón de El Greco*. Madrid: TF Editores, 2000; Leticia Ruiz. *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007) 75-109.

No sabemos si Torreblanca llegó a conocer el retablo pintado por El Greco en Madrid (1596-1610), y si tales “licencias” ejecutadas por el cretense hubieran podido llegar a sugerirle el breve espacio que dedicó en su tratado a este asunto. Llegado el caso de que las hubiera contemplado, dadas las críticas negativas que recibieron aquellas pinturas del cretense, podríamos sospechar que no consideró oportuno utilizarlo como referente. Sin embargo, a propósito de El Greco, sí conocemos la opinión del también ensamblador Salvador Muñoz quien, en uno de los manuscritos conservados de su traducción del tratado de perspectiva de Vignola, destaca una de las habilidades de aquel. Salvador Muñoz, que utilizó -como el Greco- la edición de Barbaro, trata en sus apreciaciones uno de los temas por los que el cretense se enfrentó a Vitruvio, tal es la importancia del dibujo como elemento central de la profesión de Arquitecto. Para Theotocópuli, como para Muñoz, la esencia del arte arquitectónica está en el dibujo. La mención que hace Muñoz sobre los saberes que El Greco valoraba en arquitectura, se refrenda, de algún modo, revisando los ejemplares que el genial artista poseía en su biblioteca sobre dicha temática, fuentes que coinciden con gran parte de las utilizadas por Antonio de Torreblanca o Salvador Muñoz. Así las cosas, se entiende que a mediados del seiscientos, Salvador Muñoz en su traducción comentada del tratado de perspectiva de Vignola, denunciara en el prólogo la falta de interés en España por dicha temática.²⁸ Décadas atrás, Torreblanca, había expresado la misma inquietud, haciéndose eco de lo que a todas luces constituía una realidad, esto es, la falta de un tratado sobre teoría de la perspectiva escrito en español, tal y como se había realizado en otros idiomas²⁹.

Con todo, la solución que propone Torreblanca respecto a la situación en distintas alturas de las tablas pintadas de un retablo es la siguiente:

“...todo se deja a la consideración y prudencia del discreto artífice según de qué manera vea le puede suceder, tomando a veces alguna licencia o trueque, que la vista no quede tan desabrida y disgustada”³⁰

Es esta la única circunstancia, y por mor de un resultado final conveniente y convincente a la vista, en la que Torreblanca se plantea llevar a cabo correcciones ópticas en una pintura, aceptando un criterio subjetivo como elemento configurador de la composición. Este resquicio abierto por nuestro ensamblador recuerda el pensamiento pictórico manierista sobre el “juicio del ojo”, pero que va más allá, pues sugiere una actitud heterodoxa que, lejos de todo principio regulador de la composición según la perspectiva lineal renacentista, acabará en muy pocos años siendo teorizado por otros.

²⁸ “Por lo poco que en España se estiman estas cosas y lo poco que de ellas se trata, hay pocas cosas en la lengua castellana, y muchas se quedarán perdidas sin salir a la luz por no haber quien los favorezca, que muchos con el gusto y afición que a ellas tienen tienen se animaran a ilustrar esta lengua, como Italia, Flandes y otras naciones lo han hecho y hacen”, cfr. *Las dos reglas de la perspectiva pratica de Iacome Barozzi de Viñola traducidas y commentadas por Salvador Muñoz Escultor i Architecto*, Fundación Lázaro Galdiano, Inventario 15551, Madrid, 1642. La trayectoria profesional de Salvador Muñoz es significativa de los derroteros que habían tomado en España los oficios relacionados con la construcción de retablos. En las cuatro décadas de trabajo en Extremadura y Madrid, Salvador Muñoz fue citado en los documentos como ensamblador, entallador, maestro carpintero, escultor o arquitecto, significando tal variedad la capacidad del retablista para desempeñar funciones intelectuales (“traza”) y prácticas a la vez.

²⁹ “...con el amor que a los de mi nación española tengo no mereciéndolo ellos menos que las demás naciones el tener escritas las artes y otras muchas cosas en su lengua, así como ellos las tienen en la suya”, cfr. *Los siete tratados de la perspectiva pratica...* prólogo.

³⁰ Antonio de Torreblanca, libro 2, tratado 5, fol. 89r.

El dilema planteado por Torreblanca en un manuscrito de la segunda década del siglo XVII, no será abordado en ningún otro tratado teórico español hasta finales de dicha centuria, período en el que la teoría de la perspectiva tuvo en España un desarrollo peculiar en lo relativo a las correcciones y deformaciones ópticas. Dos son los textos en los que este tema adquiere una importancia singular: el tratado de la *Architectura Civil* de Juan Caramuel de Lobkowitz (1678)³¹, y los *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura*, de José García Hidalgo (1693).

Curiosamente, la disquisición en torno al uso de un único punto de vista a la hora de pintar escenas situadas a distinta altura sobre un mismo plano vertical, es retomada en un tratado de arquitectura – no de pintura –, el de Juan Caramuel, para quien la perspectiva constituye uno de los pilares en la práctica arquitectónica (junto con la pintura, la estatuaría, la physiognomía, la música y la astronomía). De este modo, en el Tratado VII del Libro III, “De algunas artes y ciencias que acompañan y adornan la Architectura”, Caramuel dedica el artículo I a “De la Pintura” y el IV “De la Perspectiva”. Para el obispo, el arquitecto necesita de la pintura para sus proyectos y para saber cómo construir en función de que sus objetos vayan a ser vistos de cerca o de lejos, dando entrada a la necesidad de su conocimiento de la perspectiva. Pero su interés por la perspectiva se dirigió también, como analizó Fernando Marías – en su aportación sobre la “pintura oblicua de Caramuel” –, hacia la construcción de arquitecturas o estatuas que se vieran adecuadamente desde un punto de vista preferencial, y hacia la pintura de imágenes situadas en alto, “y cuyas “ortomorfosis” tenían que ser sustituidas por *anamorfosis* para que se percibieran correctamente”³².

Caramuel abandonó definitivamente la perspectiva plana o artificial renacentista, y apostó por una perspectiva natural. Gran detractor de la “construzione legitima” de Alberti y Leonardo, formado en la geometría de Desargues (1593-1662) y Abraham Bosse, en la perspectiva del padre Nicéron (1638), y sobre todo en las obras de Pietro Accolti, *Lo ingagnno degli occhi* (1625), y Bernardino Baldi, *Ars magna lucis et umbrae* (1646), Caramuel era partidario de la indagación más libre de la perspectiva con puntos de vista acelerados sobrepasando el estudio de las correcciones visuales hasta llegar al de las anamorfosis (Fig. 4)³³. Guarino Guarini, por los mismos años, en su tratado de la *Architectura civil*, se posicionaba junto a los partidarios de las *correcciones* ópticas “ortodoxas”, aquellas que habían sido admitidas por Vitruvio, Durero, Rusconi o Vignola-Danti – y por el propio Torreblanca –, y se manifestaba en contra de las ideas de Caramuel quien, según Guarini, al admitir las modificaciones y *aberraciones* ópticas, disolvía el vínculo de equilibrio entre la matemática y la visión, entre la mente y la experiencia sensible³⁴.

³¹ Juan Caramuel. *Architectura civil recta y oblicua, considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo el Real del Escorial que inventó el rey D. Philippe II*. Vigevano: Camillo Corrado, 1678. Véase sobre el particular de las correcciones ópticas en pintura propuesto por Caramuel, Fernando Marías. “Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2008): 257-77.

³² Fernando Marías, “Diego Velázquez y la pintura oblicua...”, 261.

³³ Cfr. Antonio Bonet, “Juan Caramuel de Lobkowitz.” En *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, 218-222. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Tal y como advierte Bonet Correa, en este aspecto habría que parangonar el tratado de Caramuel con el de Samuel Marolois, Emmanuel Maignan y Kircher, “cosa que no hace Jurgis Baltrusaitis, el cual ignora a Caramuel en su importante libro sobre el arte de las anamorfosis”. La bibliografía al respecto es abundante, véase recientemente la aportación de José E. Burucúa, “La anamorfosis en la teoría y la práctica españolas de la perspectiva.” En *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*, ed. Carmen González-Román, 23-44. Madrid: Abada, 2014.

³⁴ José E. Burucúa, “La anamorfosis...”, 34.

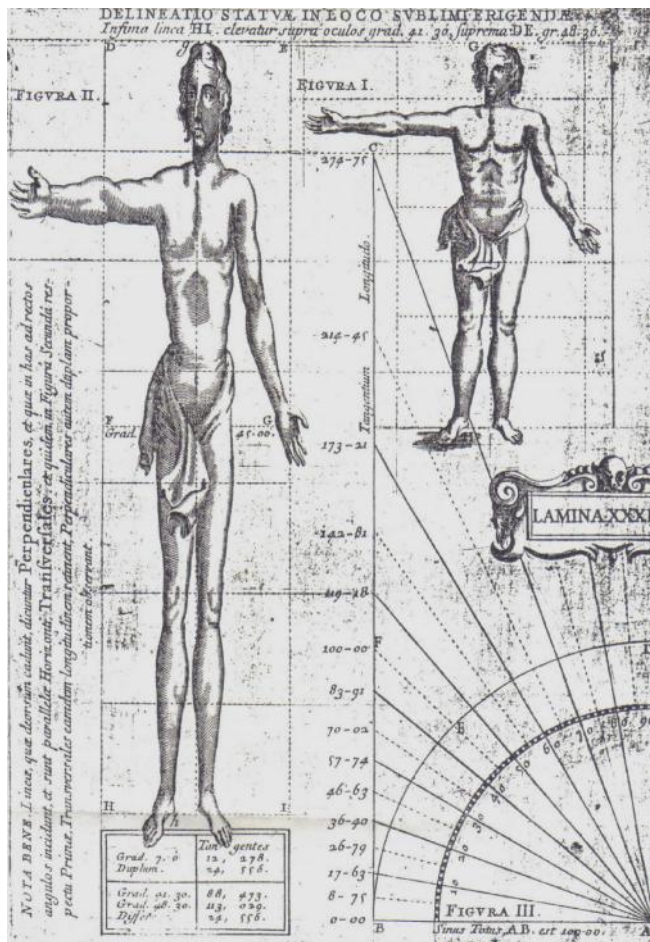


Fig. 4 - Juan Caramuel. *Architectura civil*, tomo III, lámina XXXI.

Torreblanca, consecuente con su oficio y época, no llegó a fundamentar la diferencia entre perspectiva de los pintores “que no pintan las cosas con las medidas, que en sí tienen, sino con las que en nuestros ojos se dibujan”³⁵, y perspectiva arquitectónica, que “enseña a hazer las cosas, que se dan dibuxadas... de manera que colocadas en tal lugar, parescan en los ojos puntual, y exactamente como las representa el dibujo”³⁶, como sí hará Caramuel seis décadas más tarde. En este sentido, podríamos considerar a nuestro ensamblador heredero del pensamiento y la práctica artística de la España del siglo XVI, período en el que, como analizó Lino Cabezas, lo ilusionístico y la falsedad de la perspectiva pictórica se contradice con la racionalidad de la perspectiva teórica o especulativa de la ciencia (la óptica clásica) conocida por los tracistas españoles³⁷.

La problemática en torno a la composición de las pinturas en los retablos la resuelve por tanto, Torreblanca, planteando una solución empírica e intuitiva, en definitiva, sugiriendo la posibilidad de hacer correcciones ópticas. De este modo, continuaba con una larga tradición que arrancaba de Vitruvio y se mantuvo en los tratados artísticos italianos del XVI. En España, será Caramuel quien abandonará definitivamente la perspectiva plana o artificial renacentista, y apostará por una perspectiva natural.

³⁵ Cfr. Fernando Marías, “Diego Velázquez y la pintura oblicua...,” 261.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Lino Cabezas, *El dibujo como invención*, 374.

De haber alcanzado Torreblanca a conocer las “perspectivas curiosas” contenidas en los tratados publicados por Nicerón (1638), Accolti (1625), o Bernardino Baldi (1646), la anamorfosis podría haber sido un recurso que, en parte, habría resuelto a nivel teórico el problema planteado por nuestro ensamblador. Pero el conflicto suscitado por Torreblanca era imposible de solucionar desde los principios de la geometría euclidiana, así como de toda la tradición teórica fundada en la “costruzione legitima” albertiana, principios respetados y argumentados por él mismo a la hora de redactar su práctica de la perspectiva. En cualquier caso, la aplicación de la anamorfosis a la composición de las tablas de un retablo tampoco habría resuelto el problema planteado por Torreblanca, pues exigiría una posición muy precisa del ojo del espectador, a fin de ajustar la ilusión óptica de todo el conjunto, y evitar que se produjeran aberraciones originadas por el desplazamiento de la persona que contemplase el retablo.

Retábulos e imagens dos mosteiros beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro em confronto: identidades, transferências e assimilações

Agnès Le Gac¹, Paulo Oliveira², Maria João Dias Costa³, Isabel Dias Costa⁴



As campanhas ornamentais que caracterizaram a igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães nos séculos XVII e XVIII⁵, enquanto casa-mãe da Congregação Beneditina Portuguesa, e as campanhas ornamentais levadas a cabo na igreja do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro nos mesmos períodos⁶, enquanto terceiro mosteiro da Província Beneditina Brasileira, constam como das mais estudadas na historiografia monástica. Perante os programas iconográficos que cada mosteiro desenvolveu, adaptando as grandes máquinas retabulares ao gosto vigente, surgem numerosas obras aparentemente idênticas, dignas de um confronto sistemático. Note-se que as suas semelhanças surgem tanto em obras de grande ou média dimensão, como em obras quase miniaturais; quer nas imagens centrais, quer nas laterais dos retábulos; mas também

¹ Doutora em História e Técnicas de Produção Artística, Professora Auxiliar no Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL). É Membro investigador do Laboratório de Instrumentação, Engenharia Biomédica e Física da Radiação, do Departamento de Física da FCT-UNL.

² Mestre em História Contemporânea. Técnico Superior e Historiador do Mosteiro S. Martinho de Tibães, Direcção Regional da Cultura do Norte.

³ Arquitecta Paisagista pelo Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa. Técnica Superior do Mosteiro S. Martinho de Tibães, Direcção Regional da Cultura do Norte.

⁴ Licenciada em História (variante História da Arte) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Técnica Superior da Direcção de Serviços dos Bens Culturais da Direcção Regional da Cultura do Norte

⁵ Das investigações sobre o acervo do Mosteiro de Tibães, aponta-se as obras de:

1) Smith, Robert C. – *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962; – *Cadeirais de Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1968; – *Frei Cipriano da Cruz. Escultor de Tibães*. Barcelos, 1968; – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor beneditino do séc. XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972; 2) Oliveira, Aurélio de Araújo. – "Tibães: 1630-1680. Estudo Socio-económico de uma Abadia Beneditina". Diss. UPorto, 1970; – "Elementos para a História do Barroco no Noroeste português". *Revista da Faculdade de Letras / Universidade do Porto* III (1972): 215-341; 3) Le Gac, Agnès et al. "The Sacristy of the Mosteiro de São Martinho of Tibães (Portugal): To Exemplify the preservation of a Unique Historic Ensemble". in *Multidisciplinary Conservation: a Holistic View for Historic Interiors*, Joint Meeting of the ICOM-CC five Working groups, Rome, 2010, p. 1-10; 4) Oliveira, Eduardo de. "André Soares e o Rococó no Minho". PhD diss. Universidade do Porto, 2011.

⁶ Para o acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, é incontornável a obra de Silva-Nigra, Clemente Maria de. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipografia Beneditina, 1950. Assinala-se também o contributo de Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de & Justiniano, Fátima. *Barroco e Rococó nas Igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília/DF: IPHAN, 2008, 3 vols.

em obras produzidas tanto na segunda metade do século XVII, como a partir do segundo decénio do século XVIII, para substituir as anteriores ou diversificar os suportes de devoção.

Num novo olhar sobre as produções lusa e brasileira maioritariamente patentes nestes dois cenóbios, e também na igreja do Mosteiro beneditino de Santo André em Rendufe, que ajudará a ampliar esta perspetiva, pretende-se mostrar as transferências artísticas operadas desde a região noroeste de Portugal e de Tibães em particular, enquanto centro difusor de espiritualidade⁷, cultura e estética⁸, e a qualidade da sua assimilação no Brasil⁹, no dito «Barroco colonial». Dentro dos acervos em apreço – vastos universos impossíveis de aprofundar no presente estudo – a escolha recaiu sobre cinco obras (e respetivos espaços cenográficos), emblemáticas das iconografias beneditina e cristã, e dos artistas envolvidos na sua concretização: (1) *Patriarca São Bento*; (2) *Painéis de Santos beneditinos*; (3) *Santa Ida*; (4) *Santa Francisca Romana*; e (5) *Sagrada Família*.

Procurou-se integrar cada peça no seu contexto histórico e geográfico de produção, privilegiando igualmente uma abordagem cronológica. Nesta base, pretende-se examinar o quanto as obras do Rio de Janeiro, pela sua expressividade plástica e cromática, manifestaram especificidades autóctones, numa nação em transformação mas com o estatuto de colónia.

1. Imagens de São Bento - retábulo-mor

Quer a igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães, quer a igreja do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, conheceram duas grandes campanhas ornamentais na abside, tendo sido decisiva a remodelação da capela-mor no século XVIII, pela substituição total ou parcial dos bens nela integrados. Neste espaço, a imagem de *São Bento*, Patriarca da Ordem, e o retábulo onde se insere, sempre ocuparam um lugar de destaque enquanto principal ponto de focagem do crente.

1.1. São Bento de Tibães

O primitivo altar-mor da igreja de Tibães, rigorosamente articulado em três andares e três tramos, testemunho de uma talha no «limiar do Barroco», com gosto estilístico nitidamente de viragem que poderíamos apelidar tanto de *epimaneirista*¹⁰ como de *protobarroco*¹¹, foi finalizado em 1665. Registou-se nesse ano um pagamento «para os oficiais do retabolo», e outro «para os Maginários» (sublinhado nosso) pela fatura das imagens com que o retábulo «se acabou»¹². As quatro imagens, sobrepostas duas a duas, ocupavam os tramos laterais. Em tamanho monumental, as de *São Bento* (**Fig. 1**) e de *Santa Escolástica*, atribuídas por Aurélio de Oliveira [1972] ao Mestre escultor e entalhador vimaranense António de Andrade (12.1628-†1711), ocupavam o registo inferior. Com dimensões menores, as imagens de *São Gregório Magno* (vide **Fig.1**) e de *São Bernardo* ocupavam o segundo registo. Pelo carácter mais

⁷ Dias, Geraldo J. A. C. "Os Beneditinos Portugueses e a missão". *Bracara Augusta* 38 (1984), 111-232.

⁸ Alves, Natália Marinho Ferreira. "De arquitecto a entalhador. Itinerário de um artista nos séculos XVII e XVIII". in *I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, 1991, 355-369.

⁹ Oliveira, Myriam A. R. de. "Escultura no Brasil colonial". in Araújo, Manuel. *O universo mágico do Barroco brasileiro*, São Paulo, 1998; Oliveira, Myriam A. R. de, Justiniano, Fátima. *op. cit.* Brasília, 2008.

¹⁰ Por o seu figurino recorrer a colunas de fuste liso cobertas de brutesco, à escultura de vulto redondo conjuntamente com a pintura de cavalete, para animar nichos, intercolúnios e edículas dispostos em sobreposição rígida de andares - Serrão, Vítor. *Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 84.

¹¹ Porquanto a manufatura do retábulo também coincide com os anos conturbados das guerras da Restauração em Portugal (1640-1668) e antecede o aparecimento do chamado Barroco Nacional.

¹² Arquivo Distrital de Braga, Congregação de São Bento, Tibães, *Livro das Obras*, nº 459, fls. 29 e 31v.

incipiente destas últimas e pelo seu repertório formal inconfundível, Agnès Le Gac atribuiu a sua autoria a Manoel de Souza¹³, «imaginário» bracarense que ingressou como irmão donato na Congregação beneditina de Tibães a 3 de maio de 1676, adotando o nome de Frei Cipriano da Cruz (1645/50-†1716). Conquanto Robert Smith [1968: 41] e Aurélio de Oliveira [1972: 270-271] hajam reconhecido fortes afinidades entre as imagens de 1665 e as que Fr. Cipriano lavrou a partir de 1676, estes não lhes atribuíram a mesma paternidade. Convictos de que umas teriam servido de fonte de inspiração às outras, não equacionaram a possibilidade de que muitas das obras barrocas de Tibães pudessem corresponder a duas fases da vida do escultor: antes de 1676, enquanto jovem oficial exercendo a sua atividade secular (Manoel teria entre 15 e 20 anos em 1665), e depois de maio de 1676, enquanto converso com a maturidade de um «consumado imaginário» (tendo 26-31 anos), inteiramente dedicado ao labor monástico até à sua morte em 1716. O conjunto foi desmantelado em 1755 e transferido na nova igreja do mosteiro beneditino de São Romão do Neiva¹⁴, sendo preservada a disposição inicial das esculturas. Em Tibães, o altar-mor foi substituído em 1758 por uma vistosa obra ao gosto rococó. Deveu-se a sua traça e efeitos luso-germânicos a André Soares da Silva (Braga, 1720-†1769), a realização da estrutura ao Mestre entalhador José Álvares de Araújo (de Braga) e a das esculturas ao então «imaginário» bracarense Jozé Villaça (1731-†1809) – que ingressou na Ordem de São Bento em Tibães, em 1761, com o nome de Frei José de Santo António Ferreira Vilaça [Smith, 1972]. A nova figuração ficou restrita a três imagens de vulto: *São Bento*, novamente do lado do Evangelho (**Fig. 2**), *São Martinho Bispo* (padroeiro do Mosteiro), no centro e *Santa Escolástica* do lado da Epístola. Além de outros elementos iconográficos, subsistem portanto de Tibães as duas imagens seis e setecentista de *São Bento* que, *per si*, oferecem valiosos elementos de comparação.



Fig. 1 - São Bento.

Imagens seiscentistas (1665) de *São Bento* (alt. 195 cm), do primeiro registo, e de *São Gregório Magno* (alt. 171 cm), do segundo registo, do primitivo altar-mor protobarroco, na igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães.

(Fonte: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, DesRRN 67558, 1967)

¹³ Le Gac, Agnès. "Elementos para uma nova abordagem da Obra de Frei Cipriano da Cruz". in Le Gac, Agnès & Alcoforado, Ana. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: Coimbra-Capital-Nacional-da-Cultura, 2003(a), 53-73 (vide p. 60-61).

¹⁴ A.D.B., C.S.B., Tibães, *Livro das Obras*, nº 463, fls. 34v.



Fig. 2 - São Bento.

Imagem setecentista (1758) do atual altar-mor rococó, na igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães. Alt. 198 cm.

(Direção Regional da Cultura do Norte / Mosteiro de Tibães. Fotografia de Luís Ferreira Alves, 2013)

1.2. São Bento do Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, um primeiro altar-mor foi entalhado entre 1673 e 1676 por Domingos da Silva (1643-†30.01.1718), escultor oriundo do Reino, da cidade marítima de Matosinhos, que surge já radicado no Rio de Janeiro em 1669. Retendo o seu interessante contributo como tracista e executante de retábulos e talha, este escultor também vestiu a cogula da Ordem beneditina, a 9 de abril de 1690, no próprio mosteiro carioca, com o nome de Frei Domingos da Conceição (1643-†1718)¹⁵. O programa iconográfico contou então com três imagens, até agora atribuídas a este entalhador: duas imagens monumentais de *São Bento* (alt. 202 cm) e *Santa Escolástica* (alt. 197 cm), mais a de *Nossa Senhora de Monserrate* (alt. 137 cm), padroeira da igreja, para figurar na tribuna. Todas elas foram policromadas com motivos estofados sobre ouro. Deste retábulo primitivo, não subsistiu nenhum elemento estrutural. Apenas o arco cruzeiro do frontispício da capela-mor, datado de 1694, revela ainda a linguagem barroca de Estilo Nacional vigente no fim da centúria. Em madeira, o altar-mor carioca refletia de imediato, e sem sombra de dúvida, as últimas inovações artísticas oriundas da capital lusa e que irromperam por 1670 [Serrão, 2004: 85], com colunas salomónicas, remate em arquivoltas plenas, concêntricas e cortadas por aduelas, e um vocabulário ornamental já baseado nas parras, cachos de uvas, fénix e «meninos».

No novo retábulo substituído no triénio de 1792-1795 sob o governo abacial de Frei Lourenço da Expectação, da autoria do Mestre Entalhador Inácio Ferreira Pinto (Rio de Janeiro, 1759-†1828)¹⁶, com documentação de quitação datado de 28 de novembro de 1793 [Silva-Negra, 1950: 159], foram transferidas as esculturas existentes. Assiste-se portanto, neste caso, a uma obra híbrida, combinando uma imaginária do Barroco dito Nacional com uma talha já do Rococó final, atestando o facto de que a expressão formal dos santos não foi julgada

¹⁵ *Dietário*, do Rio de Janeiro, Manuscrito, fl. 253; Silva-Negra, *op. cit.* 1950, p. 124-125.

¹⁶ Rabelo, Nancy Regina Mathias. "A originalidade da obra de Inácio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII". Diss. Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

obsoleta. A intervenção cromática realizada nas carnações, dando-lhes uma aparência fosca e uniforme, denunciava o gosto do triênio 1875-1878¹⁷.

1.3. Imagens de *São Bento* - Comparação

Olhando para as primitivas esculturas de *São Bento* de Tibães e do Rio de Janeiro, ressalta a obediência à generalidade dos figurinos beneditinos seiscentistas então em voga na Metrópole e difundidos além-mar; ao ponto de algumas produções brasileiras se tornarem obras de referência, como as imagens em terracota de Fr. Agostinho da Piedade (Português, †02.04.1661) e Fr. Agostinho de Jesus (Brasileiro, †11.08.1661)¹⁸.

A frontalidade das obras em estudo e o hieratismo a ela associada, a amplitude das mangas largas animadas de formas algo ondeantes e o hábito acusando uma certa linearidade vertical (com formas tubulares mais ou menos rígidas, senão ziguezagueantes em feixe de finas pregas paralelas), lembram fortemente as obras que vários imaginários Minhotos, e Cipriano da Cruz em particular, produziram no último terço do século XVII. Porém, lembram também gravuras que já circulavam no século XVI, como as de Capriolo & Passieri estampadas em Roma em 1579¹⁹, e modelos inspirados por obras do escultor de Valladolid Gregório Fernandez, produzidos por 1660²⁰. Este carácter tanto plástico como gráfico dos entalhes, herdado de modelos difundidos na Península Ibérica então unificada entre 1580 e 1640, durante o reinado dos Filipes, parece ter perdurado por muitas décadas, independentemente da zona geográfica e da época consideradas. As representações do Patriarca não deixaram portanto de se filiar num protótipo goticizante, ainda monolítico, em que predominava uma certa contenção de gestos e de sentimentos. É tanto mais verdade quanto, na atualização estética empreendida em 1758 em Tibães, a imagem de *São Bento* de Jozé Villaça ter retomado uma expressão formal com marcada verticalidade, além do já assinalado conjunto vibrante de linhas, sem contudo haver sido considerado arcaizante²¹. Talvez por esta mesma razão, e por a nova talha carioca ter sido totalmente dourada²², em vez de ter o revestimento branco e dourado próprio da época, o *São Bento* de Rio de Janeiro também não pareceu *destoar* no seu novo contexto, apesar da decalagem temporal existente entre os próprios elementos arquitectónicos e devocionais do retábulo.

2. Painéis em alto-relevo

Os templos beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro possuem um conjunto de painéis em alto-relevo com figuras emblemáticas, entre Reis, Santos Padres, Doutores da Igreja, Pontífices e prelados (cardeais, bispos, abades), revestidas da cogula monacal de S. Bento.

¹⁷ Esta intervenção foi eliminada em 2005 - Souza, Jorge Victor de Araújo. "A condição de «irmão converso» no Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro: o caso do escultor Fr. Domingos da Conceição". *Boletim do CEIB* 37 (2007), 1-6 (vide p. 4).

¹⁸ Silva-Nigra, Clemente M. de. *Dois escultores: Fr. Agostinho da Piedade e Fr. Agostinho de Jesus, e o arquitecto Fr. Macário de São João*. Bahia: Universidade Federal, 1971, p. 12 e 61 respetivamente.

¹⁹ Capriolo, Aliprando & Passeri, Bernardino. *Vita et Miracula Sancti Patris Benedicti*. Roma, 1579.

²⁰ Le Gac, Agnès. "Novo olhar sobre a produção de Frei Cipriano da Cruz a propósito de duas esculturas de Nossa Senhora da Conceição". *Artis* 9/10 (2011), 309-358 (vide p. 327).

²¹ Fora a carnação mate, as proporções mais alongadas do nariz e os olhos amendoados do santo sugerem, sim, outro gosto; mas tão singular na própria zona de Braga que não se lhe conhecem seguidores.

²² Oliveira, Myriam Ribeiro Andrade de & Justiniano, Fátima. op. cit., Brasília / DF: IPHAN, 2008.

2.1. Painéis de Tibães

Em Tibães, o conjunto comporta vinte painéis que figuram nos espaldares do coro alto da igreja. Foram produzidos entre março de 1666 e março de 1668²³, sendo Geral Fr. Bento da Gloria. Sabe-se, tanto pelo Tombo dos arquivos monásticos [Paulo Oliveira, 2014: 181] como por um letreiro original, ainda existente no coro alto de Tibães em 1972 [Aurélio de Oliveira, 1972: 280], que a execução dos painéis se baseou nas obras de «Tritémio, Amoldo, Yepes, Ilhescas, Alonso (sic) de Sancto Victore, Bucelino²⁴ e Frei Leão de São Thomas²⁵». Deveram-se estes espaldares a um certo «Souza»²⁶, apelido que Robert Smith não deixou de registar [Smith, *Cadeirais*, 1968: 21] e no qual Aurélio de Oliveira pensou reconhecer a identidade do Mestre Bento de Sousa, que trabalhou no douramento da tribuna da igreja, ca. de 1724²⁷. Na evolução do conhecimento entretanto tido sobre os ofícios exercidos pelos artesãos [Alves, 1991], ficou claramente estabelecido que estes podiam, além do cumprimento de tarefas específicas na qualidade de «entalhadores», «escultores», «imaginários», «torneiros» ou «ensambladores», ser também polivalentes e até «desenhadores de risco». Contudo, nunca poderiam praticar a arte de dourar e pintar, reservada, nas policromias, aos pintores ditos «de tempera»²⁸. Com base nas características morfológicas das personagens entalhadas nos ditos painéis, identificou-se novamente, neste nome de «Souza», o imaginário e ensamblador bracarense Manoel de Souza, no século [Le Gac, 2003(a): 63-65], posteriormente conhecido pelo nome de Frei Cipriano da Cruz, na Religião [Smith, 1968]. O carácter algo ingénuo destas figurações - tal como o das imagens do segundo registo do primitivo retábulo-mor de Tibães - interessa-nos especialmente aqui, no que se poderia então atribuir à juventude do seu autor, mas que se deveu em boa medida à «falta de uma escola que lhe tivesse ensinado o perfeito delineamento dos corpos», perante as recorrentes limitações na representação anatómica que patenteia toda a produção do artista freirático [Aurélio de Oliveira, 1972: 302]. Importa pois reconhecer a importância e o peso, dentro da própria casa-mãe da Ordem beneditina, da qual deveriam irradiar as últimas tendências artísticas, que teve, neste caso, a aprendizagem *provinciana* do escultor, na qualidade geral das suas obras e na sua limitada capacidade de assimilação de novas linguagens formais. A obra de douramento e policromia dos painéis foi concluída em 1706, a mando de Fr. Pedro da Ascensão durante o seu generalato (1704-1706),

²³ A.D.B., Conv. e Most., C.S.B., Tibães, *Livro das Obras* n.º 459, fls. 35v-42v; Oliveira, Aureliano de, 1972: nota 57; Oliveira, Paulo. "O coro alto da igreja do mosteiro de Tibães". *Mínia* 13 (2014), 177-191.

²⁴ Bucelin, Gabriel. *Menologium Benedictum Sanctorum, Beatorum atque illustrium ejusdem ordinis virorum elogiis illustratum...* Veldkirchii: apud Henricum Bilium, 1655.

²⁵ São Thomas, Fr. Leão de. *Benedicta Lusitana: Dedicada ao grande Patriarcha de S. Bento*. Em Coimbra: na Officina de Diogo Gomes de Loureiro Typographo da Universidade, 1644-[1651].

²⁶ A.D.B., Conv. e Most., C.S.B., Tibães, *Livro das Obras*, n.º 459, fl. 42v.

²⁷ A.D.B., Conv. e Most., CSB., Tibães, *Livro das Obras*, n.º 460, fls. s/n.

²⁸ Em oposição aos pintores ditos «de óleo» - Le Gac, Agnès. "A importância do pintor na Obra de Frei Cipriano da Cruz". in Le Gac, Agnès & Alcoforado, Ana. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*. Coimbra: Coimbra-Capital-Nacional-da-Cultura, 2003(b), 95-120. A situação era semelhante no Brasil colonial - Vide: Martins, Judith. *Artistas e artífices dos séculos XVII, XVIII e XIX no Rio de Janeiro*. Cópia dactilografada (ca. 1970). Arquivo Noronha Santos, IPHAN, Rio de Janeiro; Bonnet, Márcia C. Leão. *Entre o artifício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade, 2009.

conforme consta no *Livro do Depósito* deste período²⁹, na *Chronica* de Ascensão³⁰, e no próprio lintel da porta de entrada do coro: «Dourouse no Anno de Mil 706» [Aurélio de Oliveira, 1972: 272].

2.2. Painéis do Rio de Janeiro

Para a nave da igreja do mosteiro do Rio de Janeiro, foram entalhados trinta painéis em alto-relevo – doze dos quais com santos relacionados com a Ordem beneditina –, com base em «hum rescunho de toda a obra de talha da igreja»; um arrojado projeto decorativo delineado ca. de 1670, pelo já referido Domingo da Silva (1643-†1718). Alega Silva-Negra [1950: 167-168] que a representação das doze efígies dos santos se deveria basear, ou na gravura da *Árvore da família Benedictina* composta e «imprimida em huma folha» pelo Abade Geral Dr. Fr. Pedro de Souza, ou na obra realizada a partir desta gravura pelo «insigne Pintor» Fr. Ricardo do Pilar, no triênio de 1669-1673³¹. Entre vários trabalhos de talha, a feitura do conjunto dos painéis foi entregue por contrato, a 27 de julho de 1717, ao Mestre escultor Alexandre Machado Pereira (ativo no mosteiro antes de 1717 e ainda em 1721). Havia de ser auxiliado por um ou mais «oficiais entalhadores» [*Dietário, do Rio*, Ms, fl. 66], posteriormente identificados no *Dietário* [fl. 77] como tendo sido os «Mestres imaginários» Jozé da Conceição (supostamente brasileiro e homem de cor, falecido em 1755) e Simão da Cunha (natural de Braga, «ainda vivo em 1773») a quem se deveram «todas as imagens do Corpo da igreja». Assinando estes dois mestres um novo contrato de parceria em 1734 [Silva-Negra, 1950, doc. 47, 94*], para outras obras a realizar no templo, entende-se que, na altura, o conjunto dos painéis estaria já terminado [Silva-Negra, 1950, 147]. A obediência ao programa inicial, no Rio de Janeiro, explica a grande coerência do conjunto decorativo da nave. Contudo, seja entre os dezoito elementos aplicados em pilastras da nave, onde abundam imponentes enrolamentos acantiformes no meio dos quais surge sempre um menino rechonchudo, seja nos doze painéis figurativos, distinguem-se algumas variantes estilísticas. São estas sobretudo perceptíveis nas doze efígies dos santos em que umas são mais geometrizadas, algo simplificadas e evidenciando maior estatismo, comparativamente a outras onde se afirma uma sinuosidade mais rebuscada, aparentemente aderindo a um gosto posterior. Dever-se-ão estas diferenças à evolução da gramática formal e à sua progressiva assimilação durante os largos anos que durou a produção? Ou, como se verifica em Tibães quando se trata de obras coetâneas, simplesmente ao maior ou menor domínio dos escultores contratados em regime de parceria, detentores de uma linguagem plástica totalmente alheia às novas tendências? O facto de não ser possível destrinçar no conjunto carioca qual a exata contribuição de cada um dos três escultores envolvidos entre 1717 e cerca de 1734, limita o juízo crítico quanto à sua herança e capacidade individual em interpretar um modelo já de si arcaizante, numa fase marcada na Metrópole pelo surgimento e a afirmação do Estilo Joanino, cerca de 1725. A adesão ao novo gosto não é franca. Afinal de contas, nem os painéis de Tibães, nem os do Rio de Janeiro, se afastaram do ideário religioso que defendia e promovia a Ordem através deste programa imagético. Antes da dimensão artística, sempre prevaleceram as dimensões devocional e referencial; dimensões essas que Tibães, como centro difusor de espiritualidade,

²⁹«dourar e estofar as imagens de mejo Relevo Com toda aguarnição q Ladeya todo o Coro», A.D.B., Conv. e Most., CSB., Tibães, *Livro do Depósito*, n.º 577, fl. 340.

³⁰Ascensão, Marceliano de. *Chronica do Antigo, Real e Palatino Mosteiro de São Martinho de Tibaens desde a sua primeira fundação athe ao prezente*. [Manuscrito] Mosteiro de São Martinho de Tibães, 1745. Arquivo do Mosteiro de Singeverga, Santo Tirso, fls. 505-506; Oliveira, Paulo. *op. cit.*, 2014, p. 184.

³¹ *Dietário / Catálogo dos Abades*, MS, fl. 35; *Elogio dos Abbades-Geraes*, fl. 183.

mas também com poder de afirmação política, impôs, sem qualquer renovação, às suas comunidades em Portugal e na colónia.

3. Imagens de *Santa Ida*

3.1. *Santa Ida* de Rendufe

Na igreja do Mosteiro beneditino de Santo André em Rendufe (ca. 15 km de Tibães), entre as imagens cuja origem, autorias (escultor e policromador) e datação, ficam por esclarecer, consta uma de *Santa Ida*, muito sóbria no drapeado e na gestualidade. Ergue-se na *Capela de Santa Escolástica* (primeira do lado da Epístola). Tal como os retábulos (mor e laterais) que enriquecem este templo e que se sabe de fonte segura terem sido executados entre 1719 e 1725, com douramento aplicado no triénio de 1725-1728 na capela-mor, e de 1752-1755 para as capelas da nave³², a escultura parece apontar para um certo conservadorismo estético. O conjunto adere inconfundivelmente ao Estilo Nacional. Porque o retábulo da capela-mor se filia no do Mosteiro de São Bento da Vitória, no Porto, Robert Smith atribuiu a sua autoria, e aliás, a dos restantes retábulos deste templo, ao entalhador da igreja portuense: Gabriel Rodrigues de Álvares (†31.05.1734). Da imaginária, que evidencia grande heterogeneidade de tratamento, não é possível fazer semelhante paralelismo.

3.2. *Santa Ida* de Tibães

Em Tibães, é no centro do retábulo da *Capela de Nossa Senhora da Assunção* (segunda do lado do Evangelho) que fica exposta, em maquineta própria, uma imagem de *Santa Ida* (**Fig. 3**). As fontes disponíveis encontradas até à data apenas corroboram a sua existência em Tibães em 1776, no ano em que se fez o inventário das alfaias de prata da igreja³³.

Embora a maquineta que abriga a escultura de *Santa Ida*, corresponda às fases do Rococó que caracterizam a derradeira década do Reinado de D. João V (1740-1750), não é possível precisar com rigor a data de execução desta imagem, nem afirmar que o rebuscado invólucro que a enaltece lhe foi sempre destinado. As disparidades de morfologia existentes entre os «meninos» esculpidos no escrínio – tão rechonchudos que parecem invertebrados – e o Menino Jesus que *Santa Ida* tem ao colo – naturalista e gracioso –, evidenciam pelo menos o facto de a maquineta e a escultura serem de autores diferentes. A policromia tão singular que completa a figura de *Santa Ida*, com alguns motivos altamente texturados e bem diferentes dos revestimentos pouco relevados inerentes à técnica do estofado, aponta pelo menos um período de realização entre 1760 e 1780 (assumindo aqui o ano de 1776 como o *terminus ante quem*), com base no estudo realizado em outras obras beneditinas com semelhantes acabamentos, localizadas na região Norte de Portugal³⁴.

³² Smith, R. C. "Santo André de Rendufe – subsídios para a História da sua igreja durante o séc. XVIII". *Bracara Augusta*, vol. XXIII, fasc. 56 (1968), 5-42.

³³ ALVES, Joaquim Jaime Ferreira. "Alfaias de prata beneditinas no inventário de 1776". *Bracara Augusta* XXXIII (1979), 233-282 (p. 264). Existe outro inventário de 1783, onde se refere o «Altar de Nossa Madre Sancta Ida» onde estava «A Imagem desta Sancta com seu resplendor de prata» (S/ ref. à fonte, p. 268).

³⁴ Le Gac, Agnès. "First critical study in gilded raised decorations from Portuguese polychrome sculptures of the eighteenth century". in *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung*. Dresden 11-13 Nov. 1999, Dresden: Hochschule für Bildende Künste Dresden, 1999, 69-76.



Fig. 3 - Santa Ida.

Imagem setecentista (1760-1776?) da Capela de Nossa Senhora da Assunção, na igreja do Mosteiro de São Martinho em Tibães. Alt. 107 cm.

(Fotografia de Agnès Le Gac, 2013)

3.3. *Santa Ida* do Rio de Janeiro

No que concerne à *Santa Ida* do mosteiro do Rio de Janeiro, que ocupa a capela "falsa" à entrada da igreja, do lado da Epístola, ficam estabelecidos os seguintes dados: 1) o risco desta capela já se enquadrava no projeto à escala do templo de Domingos da Conceição, em 1670; 2) a sua materialização decorreu entre 1734 e 1737 [Silva-Nigra, 1950: Doc. 47, 94*]. Aliás, o mesmo sucedeu com a capela "falsa" sua homóloga, de *Santa Francisca Romana*, no lado do Evangelho, como se verá a seguir. Por estas datas, e embora não se tenha achado o desenho destas capelas e das respetivas imagens, entende-se que Jozé da Conceição e Simão da Cunha, que tinham assinado o contrato de parceria, produziram ambas as capelas, altares e imaginária, com base num modelo então disponível. Para além da capela ao «gosto moderno» do Barroco romano, alguns elementos esvoaçantes da indumentária de *Santa Ida*, como o véu, e o pregueado que evidencia alguma turgidez no hábito, indiciam que os imaginários adaptaram o desenho seiscentista desta obra à linguagem em vigor, então vinculada ao Barroco Joanino, mais dinâmico e voluptuoso.

3.4. Imagens de *Santa Ida* - Comparação

Olhando para as imagens de *Santa Ida* segundo a cronologia que marca a sua produção – primeiro a de Rendufe (até 1725), depois a do Rio de Janeiro (até 1737), e finalmente a de Tibães (até 1776) –, não há dúvida que seguem a mesma iconografia, mas não o mesmo formulário plástico, mesmo que baseado num eventual modelo ou numa gravura que terá circulado entre Portugal e o Brasil. Cada escultor deixou nitidamente o seu cunho pessoal, cada qual seguindo com menor ou maior afinco as inovações estéticas que pautaram o século XVIII. A imagem de *Santa Ida* de Tibães é, sem dúvida, a mais elaborada. Tem uma graciosidade, uma torção algo serpentinada e uma refinação no labor, tanto escultórico, como pictórico, que, de longe, ultrapassa o figurino, já de si mais leve, do segundo terço de Setecentos. É uma imagem elegante, esbelta e expressiva, inconfundivelmente rococó. Embora os limites temporais do entalhe e da policromia careçam de precisão, a obra marca claramente as tendências da talha josefina.

4. Imagens de *Santa Francisca Romana*

4.1. *Santa Francisca de Coimbra*

Ao abrigo de uma iconografia vigente no Colégio de São Bento em Coimbra, segunda casa mais importante após a casa-mãe da Ordem em Tibães, foi realizada uma escultura de *Santa Francisca Romana* para a segunda capela do lado do Epístola da igreja daquele colégio. O cruzamento de vários dados³⁵ permitiu afirmar que esta imagem, e mais sete das restantes capelas laterais e co-laterais deste templo, foram esculpidas por Fr. Cipriano da Cruz, entre 1685 e 1690; portanto uns vinte e cinco anos após as obras do altar-mor e do coro alto de Tibães, a que já nos referimos. É nitidamente uma obra de plena maturidade do irmão leigo, mau grado o tratamento ainda bastante fruste das mãos. Corresponde esta imagem de *Santa Francisca* a uma outra de *Santa Gertrudes* que lhe ficava defronte em Coimbra. A imagem de *Santa Francisca*, juntamente com outras quatro esculturas do mesmo templo, foi policromada com belo estofa por Pascoal de Sousa, segundo o contrato de obrigação que assinou em 1692 [Le Gac, 2003b: 108]. Em 1870-1871, no seguimento da anexação da própria igreja ao Colégio de Coimbra, para efeito de apoio ao ensino, esta escultura, conjuntamente com a de *Santa Gertrudes*, com a qual formava um par de índole feminina, foi transferida para a Igreja da Graça de Torres Vedras³⁶. Chegaram a ocupar os nichos – aliás, demasiados grandes para elas – do primeiro registo do retábulo-mor. A igreja do Colégio de Coimbra será demolida em 1932.

4.2. *Santa Francisca do Rio de Janeiro*

No Rio de Janeiro, a imagem de *Santa Francisca Romana* foi preservada no seu contexto de origem, na capela dita «falsa» do lado do Evangelho. Também forma um par, mas com a de *Santa Ida* do lado oposto, conforme vimos anteriormente, sendo ambas esculpidas entre 1734 e 1737, pela dupla Jozé da Conceição e Simão da Cunha. A sua policromia, também animada por um belíssimo estofa, data do triénio seguinte, não tendo ficado registado o seu autor.

4.3. Imagens de *Santa Francisca* - Comparação

Reforçada pelo hábito monacal, a essência destas esculturas é a mesma, tanto ao nível gestual, como pela presença de menino(s) que enriquecem ambas as composições escultóricas. Contudo, o seu estilo é diferente, para não dizer oposto. A de Coimbra é muito verticalizante, e com um dinamismo muito subtil, mas diminuto. A do Rio de Janeiro, mais larga, parece mais atarracada, em parte devido ao aspeto assaz maciço do corpo e à representação algo baixa do joelho direito, que se deve, porém, a uma correção ótica deliberada (portanto muito pertinente), perceptível para quem observa a imagem *in situ*, numa perspetiva em contraposto. Evidencia, contudo, uma maior flexibilidade no drapeamento, o que revela a procura de um certo equilíbrio entre as proporções e o desenvolvimento dinâmico das formas. Nestes tratamentos, a de Coimbra denuncia mais facilmente a origem goticizante do modelo [Le Gac, 2011: 328-337] de que a do Rio de Janeiro. Esta, sem deixar de recordar as Virgens «déhanchées» setentrionais,

³⁵ *Notícia do Colégio de S. Bento de Coimbra. Descrição da Igreja*. [manuscrito] 1758. Biblioteca Nacional, Fundo Geral 4414, fls. 188-190 - cit. Smith, 1968; *Douramento do retábulo de Na S.a da Piedade da igreja do colégio de S. Bento... e pintura de outras figuras de preto*. [Contrato de obrigação, 20 de Agosto de 1692], Arquivo da Universidade de Coimbra, S.N., 1D-3-5, nº 24; Le Gac, 2003(b): 108.

³⁶ As restantes esculturas da igreja foram dispersas, tendo a maior parte delas sido localizadas por Robert Smith (1968) e o trajeto de algumas delas sido reconstituído por Le Gac, A. & Alcoforado, A. op. cit., Coimbra, 2003: Cap. I, 15-27.

condiz melhor com a nova linguagem plástica vigente no reinado de D. João V. Esta linguagem está especialmente patente no duplo cortinado que delimita a capela em si e nos anjinhos que o seguram, no largo dossel que sobrepuja os elementos da figuração, nas grinaldas e nos florões do remate. Enquanto os áleas da História não permitirem conhecer os aspetos formais e cromáticos que imperavam na cenografia original da escultura de Coimbra (mas que se crê deverem manifestar a riqueza de dourados e de acantos típicos de Seiscentos), tudo foi preservado no Rio de Janeiro, favorecendo a percepção unitária da obra.

5. Grupos escultóricos da *Sagrada Família*

5.1. *Sagrada Família* de Rendufe

Na segunda metade do séc. XVIII, um grupo escultórico da *Sagrada Família* foi executado para a igreja do Mosteiro de Santo André em Rendufe para ser colocado, numa maquinetta envidraçada a condizer, na banqueta do altar da *Capela de São João Baptista* (primeira do lado do Evangelho) (**Fig. 4**). Em nenhum dos suportes arquivísticos existentes, limitados aos *Estados* deste mosteiro beneditino e entre os quais faltam os *Estados* de 1749 e 1758, se encontrou menção ao referido conjunto [Smith, 1981]. As características rococó da imagem e do seu próprio escrínio deixam supor que terão sido encomendas na segunda metade do século XVIII. A decoração relevada com plumeado e Chinoiseries que os finaliza, que lembra fortemente a policromia deslumbrante da estátua de *Santa Ida* existente em Tibães, aponta novamente para as duas décadas de 1760 e 1770 [Le Gac, 1999: 70-72]. Dada a exposição desta *Sagrada Família* dentro da banqueta do altar, mas também as conscientes interferências visuais geradas entre o padrão decorativo do interior da maquinetta e a policromia luxuriante de detalhes das pequenas figuras, a peça miniatural e intimista, de uma insuspeitável beleza, corre o risco de passar despercebida ao observador menos atento. Robert Smith [Rendufe, 1981] não fala dela.



Fig. 4 - *Sagrada Família*
Grupo escultórico setecentista (1760-1780?)
da Capela de São João Baptista, na igreja do
Mosteiro de Santo André em Rendufe.
Alt. 34,5 cm x Larg. 42,5 cm.
(Fotografia de Luis Arinto, 2015)

5.2. *Sagrada Família* do Rio de Janeiro

A igreja do mosteiro do Rio de Janeiro conta também uma obra de idêntica temática (Fig. 5), originalmente inserida na *Capela de São Mauro*, mais especificamente, na peanha do santo titular, seu orago. Pouco se sabe a seu respeito mas é igualmente datada do século XVIII³⁷. Tendo o retábulo sido refeito entre 1766 e 1770, durante o terceiro triénio do Abade Fr. Francisco de São José, a *Sagrada Família* data talvez do triénio seguinte, entre 1770 e 1772, quando foram feitas as «tres urnas em talha dourada para os altares de São Blaise, Nosso Pai São Mauro e São Gaetano» [Rocha, 1992: 61], com o objetivo de conterem imagens [Silva-Negra, 1950: Fig. 103]. Em 1976, a Professora Véra Regina Lemos Forman atribuiu esta *Sagrada Família* a Simão da Cunha [Rocha, 1992: 61]. Havendo sido deslocado para a antiga «casa da biblioteca» (biblioteca) do mosteiro, o conhecimento que temos deste grupo escultórico do Rio de Janeiro baseia-se unicamente na visualização de reproduções a preto e branco, inclusivé na obra de D. Mateus Ramalho Rocha [Rocha, 1992: 61].



Fig. 5 - Sagrada Família.

Grupo escultórico setecentista (1770-1772?) da Capela de São Mauro, na igreja do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro.

Alt 48 cm x Larg. 46 cm.

(Fotografia de Humberto Moraes Franceschi & Nelson Rivera Monteiro / Lúmen Christi RJ, 1992)

5.3. Grupos escultóricos da *Sagrada Família* - Comparação

As duas obras miniaturais em apreço não são a estrita cópia uma da outra, mas poderiam confundir-se pelas suas muitas parecenças – pedestal pontuados de pedras facetadas, alinhamento das pequenas figuras e respetiva orientação espacial, indumentária (com chapéus setecentistas), motivos têxteis e bastões de caminhantes. As suas dimensões seriam muitíssimo próximas em altura e largura (Figs. 4-5), não fosse a árvore que se ergue atrás do *Menino* no grupo carioca modificar a perceção geral da obra. Onde os volumes são mais incisivos, angulosos e delicados na *Sagrada Família* de Rendufe, são mais sinuosos e algo imponentes na do Rio de Janeiro. Enquanto a policromia de Rendufe, baseada numa técnica relevada de minúsculos ornatos em cera pintados à mão e dourados [Le Gac, 1999: 71], ostenta um extremo requinte, a policromia do Rio de Janeiro cinge-se à técnica tradicional do estofado. A análise

³⁷ Rocha, D. Mateus Ramalho. *A Igreja do Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro*. Lúmen Christi, 1992.

iconológica destas representações mostra que a de Rendufe é mais erudita, apartando a figura de S. José das figuras doutriniais da *Virgem* e do *Menino Jesus* pelo facto de S. José não segurar a mão da Criança; sem contudo deixar de reforçar o equilíbrio parental "Maria-José", pela hábil simetria dos elementos esvoaçantes da sua roupagem. Não há dúvidas que uma mesma traça da *Sagrada Família* circulou entre os dois templos, embora sem recursos documentais para afirmar qual dos dois mosteiros foi o primeiro a mandar realizar a imagem. A importância que assumiram certas encomendas à Metrópole, como a da *Nossa Senhora da Conceição*, em 1747, para a igreja do Rio de Janeiro [Silva-Negra, 1950: Doc. 54, 98*], leva a supor que a Congregação Beneditina de Portugal terá sido a instigadora também neste tipo de produção. Com a ressalva que o critério de anterioridade nem sempre se firma na qualidade artística, recorde-se que a delicadeza dos acabamentos, conforme já se viu, depende sempre e intimamente das condições da encomenda e dos talentos dos executantes – o imaginário e o pintor-dourador – que a concretizam.

Conclusão

No seio da Ordem de São Bento, cuja expansão no Brasil foi realizada já sob o auspício de Tibães desde 1575, as obras aqui postas em confronto e as transferências do Portugal para o Brasil que algumas evidenciam, tocam necessariamente numa questão identitária. Nos séculos XVII e XVIII, época de assimilações de tendências artísticas e de redes de valores oriundas da Europa, as manifestações barrocas e as obras de arte sacra ficaram duravelmente marcadas nos mosteiros beneditinos, quer de Tibães e de Rendufe, quer do Rio de Janeiro, pela conjuntura político-económica do Antigo Regime e pelos ideais da Contra-reforma. Até ao último quartel do século XVIII, no contexto do Catolicismo Triunfante pós-tridentino que, no Novo Mundo, também ditou os preceitos a seguir nos interiores sacros (a que não escaparam os espaços monásticos beneditinos), é difícil discernir expressões culturais próprias da América Portuguesa ou um ideal barroco capaz de refletir a identidade cultural local. Na «Província Beneditina Brasileira» enquanto colónia, onde os retábulos de talha dourada e a imaginária eram adaptados de modelos do Reino, predominou a tradição portuguesa, sustentada pela contínua imigração de artistas e religiosos vindos do Noroeste de Portugal³⁸ – da região Entre Douro e Minho e mais especialmente de Braga. O papel decisivo dos Abades da congregação beneditina nas encomendas e a naturalidade de muitos executantes demonstram isso mesmo. O Barroco, como substrato cultural da colonização, limitou as transformações e recriações³⁹. Será necessário esperar o século XIX para ver realmente emergir no Brasil uma cultura híbrida e a construção de uma nação plural.

Agradecimentos

Ao Doutor António Ponte, Diretor Regional de Cultura do Norte, e à Doutora Maria de Lurdes Rufino, Coordenadora do Mosteiro de São Martinho de Tibães, pela sua generosa colaboração.

³⁸ Sousa, D. Gabriel de. "Prometo passar o mar". *Mensagem de S. Bento / Singeverga* 4 (1935), 97-105.

³⁹ Neves, F. "O Barroco: substrato cultural da colonização". *Politeia: História e Sociedade* 7 (2007), 71-84.

A Talha do Estilo Nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII

Alex Fernandes Bohrer¹



Barroco e territorialização

Muito se tem escrito sobre a produção cultural e artística do chamado Barroco Mineiro. Estudos variados sobre pintura, talha e escultura se multiplicaram nos últimos cinquenta anos. No entanto, cabe salientar que tais estudos acentuam um hiato: a produção artística do território das Gerais de fins do seiscentos e três primeiras décadas do setecentos não recebeu ainda trabalho abrangente e sistemático. Este período é marcado especialmente pelo aporte em terras americanas de uma tipologia específica de retábulos, de impulso criativo tipicamente lusitano, chamado hodiernamente de Estilo Nacional Português (conforme alcunha dada por Robert Smith) ou simplesmente de Barroco Português, conforme já discutimos em alguns congressos².

Um dos principais objetivos aqui será demonstrar a existência de determinadas oficinas/escolas de talha que atuaram entre Minas Gerais e Portugal em princípios do século XVIII. Tal afirmativa se dará através de exames iconográficos, estilísticos e comparativos de diversos ornamentos (figuração antropomórfica: anjos, *putti*, atlantes, cariátides etc; figuração zoomórfica: fênix (as aves '*fenis*' conforme a documentação da época)³, pelicanos etc; figuração fitomórfica: festões, guirlandas, girassóis, rosas etc).

Propomos aqui a existência de um mestre principal circulando por ampla região, o qual chamaremos Mestre de Cachoeira do Campo, por ser na matriz desse distrito ouro-pretano que se concentra a maior parte de sua obra. Outro artista que atuou na mesma matriz foi Manuel de Matos, único nome que localizamos de um entalhador do período em Minas Gerais.

¹ Professor e investigador do Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), instituição que possibilitou minha participação no simpósio.

² Este trabalho se deveu, em grande medida, ao financiamento institucional via IFMG-OP, que propiciou a manutenção de diversos bolsistas, os quais trabalham em projetos aprovados dentro do programa BIC (bolsa de iniciação científica). Tal estudo resultou também em tese de doutorado defendida pelo autor deste artigo, sob orientação da professora Adalgisa Arantes Campos (FAFICH/UFMG, 2015).

³ Natália Marinho Ferreira Alves. *A arte da talha no Porto na época barroca* (Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989, vol.1), 216, 277.

O Estilo Nacional Português é encontrado em determinadas regiões de Minas, desde localidades da antiga Comarca de Vila Rica e Sabará até o norte, na Comarca do Serro. Contudo, salta aos olhos, pela quantidade e qualidade artística, a confecção deste tipo de peça na Bacia do Rio das Velhas. Há retábulos afins em Sabará (Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igreja de Nossa Senhora do Ó e Capela de Santo Antônio de Pompéu), Raposos (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Caeté (Capela de Nossa Senhora do Rosário), Itabirito (Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem e Capela de Nossa Senhora do Rosário de Acuruí) e em Ouro Preto, justamente em distritos localizados nas cabeceiras do citado rio (Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, Igreja de Santo Antônio de Glaura, Igreja de São Bartolomeu e Capela de Nossa Senhora das Mercês, essas duas últimas no distrito de São Bartolomeu, e a capelinha de Santo Amaro no povoado de Bota Fogo). Apesar da ligação inequívoca com criações portuguesas coetâneas, tais obras apresentam características próprias, que transitam desde um gosto vernáculo (Raposos) até complexas criações ornamentais (Matriz de Cachoeira do Campo).

Subindo o Rio das Velhas, São Francisco e o Jequitinhonha, também encontramos peças do Estilo Nacional. Há remanescentes em Matias Cardoso (Matriz de Nossa Senhora da Conceição), Minas Novas (Igreja de Nossa Senhora do Rosário), Chapada do Norte (Matriz de Santa Cruz e Igreja do Rosário) e, mais ao sul, São José de Itapanhoacanga, Costa Sena e Diamantina (Catedral).

Outra área que merece ser citada é aquela compreendida no antigo Termo de Mariana e parte do de Vila Rica, no Vale do Rio Gualaxo (afluente do Rio Doce), sobretudo em distritos marianenses como Camargos, Monsenhor Horta, Furquim e Ribeirão do Carmo. Ainda que as criações dessa região estejam muito alteradas ou apresentem por vezes um gosto de transição, são, contudo, importantes para compreendermos a difusão desse estilo em áreas de mineração intensa em inícios do século XVIII. O estudo de igrejas como a São Caetano de Monsenhor Horta nos possibilita entender o processo de mudança de uma morfologia e iconografia típicas do seiscentos para a nova formalidade ao gosto joanino italianizante, com dosséis, cortinados e um desenho mais arquitetônico. São monumentos emblemáticos: a Matriz de Bom Jesus de Furquim, a Igreja de São Sebastião de Ribeirão do Carmo, a Igreja de Nossa Senhora da Glória de Passagem de Mariana, a Sé e a Santana de Mariana e a Igreja de São José de Ouro Preto, com seus dois pequenos retábulos laterais de nosso estilo.

Estilo Nacional: Breve descrição de exemplares de tipologias portuguesas

Há em Portugal um tipo particular de retábulo proto-Nacional que não encontra paralelo nas Minas: aquele dividido em dois andares. Características de momento seiscentista anterior e comuns no nordeste brasileiro e em Portugal, essas peças, algumas já apresentando as arquivoltas espiraladas, apresentam ainda muitos elementos do Maneirismo. São exemplos, o retábulo-mor de Escalhão e o da Misericórdia de Bragança (bem semelhantes aos da antiga Sé de Salvador, Bahia). Mais modernos que estes, já com arquivoltas presas por aduelas e aros, podemos citar o Bom Despacho de Cervães, Braga; o Convento de Cós, Nazaré; e a Sé Nova, Coimbra.

Em Évora, na igreja cartuxa, existe um retábulo confeccionado por Manuel e Sebastião Abreu do Ó. Essa bela composição já apresenta o familiar esquema de um andar e, por consequência, tribuna e camarins únicos. Nessa peça, as colunas exteriores são projetadas à

frente, fazendo sua planta ser côncava, o que o assemelha muito aos retábulos de São Miguel e Rosário de Cachoeira do Campo (obras de Manoel de Matos). Além do esquema da planta, há outros pormenores que aproximam a estrutura cachoeirense à eborense, como o curioso desenho em forma de coração das mísulas e a presença das edículas sobre a arcada. cremos que esses grandes frontões são fruto da influência espanhola, posto que tal solução é marcante na arte daquele país. Em Abreu do Ó e Manoel de Matos, contudo, os arcos concêntricos, e não a edícula, são o foco principal do remate, bem ao modo fechado portugueses.

Entre os primeiros retábulos completamente evoluídos estão os do Mosteiro Novo de Santa Clara, Coimbra, e o convento carmelita de Nossa Senhora da Conceição dos Cardais, Lisboa, ambos devendo ser anteriores a 1681 (ano da fundação do Convento de Cardais). Nessas obras, o ritmo da coluna espiralada não é quebrado por cornijas, andares ou arquitraves, correndo da mesa do altar e das mísulas direto ao entablamento que sustenta as arquivoltas, acima dos capitéis, guarnecendo o camarim único. Esse artifício é o que será levado à Minas, sendo considerado por Smith o mais moderno e maduro encontrado no reino⁴. Apesar do desenho de Santa Clara e Cardais⁵, o esquema mais comum será o de quatro colunas e dois arcos (cada arco para cada par de colunas), como em Nossa Senhora ao Pé da Cruz, em Beja, e no Convento de Jesus, em Aveiro. Essa solução é encontrada em Glauro, São Bartolomeu, Cachoeira do Campo (retábulo-mor), Itabirito, entre outros. Tal padrão deu origem a duas tipologias específicas: as que têm as colunas separadas por pilastras e as que tem colunas entremeadas por painéis. Entre os que apresentam as pilastras, cabe frisar o retábulo-mor de São Bento da Vitória, Porto (1704), e o retábulo-mor da Misericórdia, Viana do Castelo (1718). No retábulo do Porto, a pilastra se localiza entre as colunas, o que faz com que haja uma superfície lisa entre as duas arquivoltas, exatamente como ocorre, por exemplo, nos altares do Bom Jesus de Bouças e de Santo Antônio de Cachoeira do Campo e na Capela das Mercês de São Bartolomeu. Essa estrutura do Porto é atribuída a Damião da Costa, que documentalmente executou a talha da Igreja do Salvador dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho, na mesma cidade. Por comparação morfológica, Smith atribuiu também a esse artista bracarense o conjunto escultórico de São Bento. Deve ter sido entalhador importante, posto que em documento de época diz-se que efetuou ‘muitos [retábulos] nessa província’ (o manuscrito se refere ao Minho)⁶. Talvez esse homem - certamente um dos responsáveis por divulgar a nova tipologia no norte de Portugal - tenha sido um influenciador indireto de muitas composições mineiras.

Na segunda variação, onde há painéis decorativos a separar as colunas e as arquivoltas, inclui-se a Capela do Calvário do Mosteiro Beneditino de Santo Tirso, Braga. Nessa talha existem numerosos anjos e putti que ocupam aduelas, raios, fustes e especialmente os grandes painéis. Outra consequência desse afastamento das colunas para colocação dos murais decorativos é a inserção dos nichos laterais (que surgem provavelmente numa tentativa de quebrar a monotonia das superfícies planas, como na Capela de Nossa Senhora da Doutrina, em São Roque, Lisboa). É interessante que o retábulo-mor de Cachoeira do Campo apresenta uma espécie de síntese dessas duas modalidades, apresentando pilares, painéis e nichos laterais. Esses nichos de Cachoeira são muitas vezes interpretados como influência do período joanino,

⁴ Robert Smith. *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 73-76.

⁵ Que possuem seis colunas e três arcos.

⁶ Robert Smith. *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 75.

mas é provável que se trate de seguimento de uma tradição firmemente apoiada no próprio desenho do Nacional Português.

Em Portugal, uma peça paradigmática desse novo tipo de composição, súmula de tudo o que se tinha até então, é o retábulo-mor da Sé Nova de Coimbra. De planta côncava, apresenta uma feição teatral e luxuriante, bem anterior ao gosto joanino italianizante, já que data de 1698. Apresenta anjos de meio corpo, anjos músicos, anjos sobre mísulas, mascarões sobre mísulas, mascarões sobre painéis etc. No arremate dos arcos figura uma grande tarja, que se tornaria comum no momento subsequente e seria solução ordinária nas Minas século XVIII afora.

Um tipo de retábulo relativamente comum em Portugal - e inexistente em Minas - é o que apresenta relevos monumentais, muitas vezes a ocupar todo o camarim, que nesse caso é sempre raso. Esse gosto pelos relevos intrincados é mais evidente desde Coimbra, em direção ao norte, passando pelo Porto e Braga. Entre os mais espetaculares temas dessa tipologia está a Árvore de Jessé, linhagem genealógica que apresenta os ancestrais de Jesus. O motivo já aparece na arte ibérica desde 1488, com o escultor espanhol Gil de Siloé. Contudo, é no período do Nacional que toma ares monumentais no reino - onde podemos citar a Matriz de Caminha e a Igreja jesuítica de São Paulo, de Braga.

Como salienta Smith, foi nessa época (último quartel do XVII, primeiro quartel do XVIII) que tomou forma um dos elementos mais característicos da arte portuguesa: as igrejas forradas de ouro⁷. Nesse período, a talha dourada rapidamente saltou dos retábulos e passou para as paredes da capela-mor, arcadas da nave, tetos etc. São templos visualmente compactos e homogêneos. Tal aparência chamou atenção de viajantes desde o século XVII, como cita Smith: “as igrejas de Lisboa são todas cobertas de ouro, desde o retábulo do altar-mor até ao mais insignificante... de modo que, em comparação, os templos de França são pouco mais que estábulos”, escreveu um capuchinho francês em 1699⁸. Esse tipo de composição foi comum em mosteiros e nas Misericórdias, como em Braga, Porto ou Évora, por exemplo, e também na Lisboa antes do terremoto de 1755.

Um dos mais belos exemplares desse modelo de ornamentação total é a Capela Dourada de Recife. Em Minas, o gosto pela talha exuberante e preenchimento total dos vazios (por escultura ou pintura) pode ser visto especialmente em Cachoeira do Campo (capela-mor), Conceição (capela-mor e nave) e Ó (ambas em Sabará). Em Portugal, a Capela de Santo Antônio de Lagos é um exemplo exponencial. O retábulo-mor desse templo apresenta os tradicionais painéis que separam as colunas, com nichos laterais e uma talha complexa. Em vários lugares dessa monumental composição se acham atlantes de braços erguidos, atlantes nas mísulas, guerreiros à romana (aparecem na base do retábulo), homens com roupas árabes etc (todos elementos também encontrados na nave de Cachoeira do Campo). Smith vê nessa Capela de Lagos uma *recrudescência* da temática manuelina, marcada ainda pelo impacto das navegações⁹.

Outro espaço onde abundam atlantes e cariátides (cujas posições e formas lembram Lagos e Cachoeira) é a capela-mor da Igreja da Conceição de Portimão. Com ornamentação que alterna motivos antropomórficos e fitomórficos, a influência de Portimão e Lagos é incontestável. Existem várias criações parecidas, como a Igreja do Salvador, de Alvor (onde existe

⁷ *Idem*, 79.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, 82.

um atlante de botas no altar do Rosário que muito lembra as criações cachoeirenses), e o arco-cruzeiro e talha dos retábulos da Igreja da Vila do Bispo, em Sagres (onde estão outros pormenores curiosos: meninos que brincam com peixes). Smith atribui todos esses detalhes ao mesmo criador da talha de Lagos. Terá sido esse mestre anônimo um possível influenciador de obras mineiras, notadamente as de Cachoeira, onde meninos, peixes e acantos estão juntos?

Outro monumento desse mesmo padrão, digno de nota pelos seus particularismos escultóricos, é a igreja de São Pedro de Miragaia, no Porto, que ostenta detalhes assemelhados a Lagos. Essa ornamentação, esculpida por volta de 1717-1725, coincide temporalmente com os templos de Cachoeira do Campo e Sabará. Em vista disso podemos afirmar que o Estilo Nacional Português não é uma reminiscência antiquada na arte mineira, pelo contrário, ele é coetâneo ao que se fazia em Portugal. Aliás, há modelos em Minas que, feitos no período de Dom João V, talvez tenham uma talha inspirada em padrões anteriores (e não necessariamente em modernizações italianizantes). A capela-mor da Igreja de Miragaia possui tribuna elevada, colunas de fuste canelado, ao modo quinhentista, e uma talha gorda que, saltando das paredes, cobre o teto, simulando uma abóboda mourisca: não é imagem parecida com a capela-mor de Santo Antônio de Tiradentes? Portanto, a teatralidade de Tiradentes e de outras igrejas pode não ter raízes propriamente num estilo joanino amadurecido e na arte italiana, e sim em modelos mais antigos, como bem demonstra os templos de Lagos, Miragaia e Cachoeira do Campo.

Entre outros monumentos sob influência da talha de Miragaia, podemos citar, em Portugal, a talha de São Bento da Vitória, Porto, e a Capela do Convento de Aveiro. Nessas composições, especialmente a do Porto, há a inserção de nichos, cujo uso é evidentemente uma característica da arte do norte¹⁰.

Para Smith, se num primeiro momento esses retábulos primam pela profusão escultórica (o que seria uma espécie de Estilo Nacional pleno), num segundo instante começam a tender para um gosto mais arquitetural (agora sim, influência italiana). A Capela da Piedade, da Igreja de São Roque de Lisboa, composta por volta de 1711, é exemplo disso. Nesse retábulo não há mais correspondência entre as colunas e os arcos, se quebrando o ritmo tradicional entre o corpo e seu arremate. A parte de cima passa a ter um caráter mais arquitetônico, inclusive com frontões interrompidos. Multiplicam-se, a partir daí, cortinados e baldaquinos, bem como figuras antropomórficas de meio corpo, mais adultas, diferentes dos meninos nus da talha anterior. Esse motivo de meio corpo, introduzido em Portugal, segundo Smith, por Claudio Laprade (1682-1738), é muito semelhante às cariátides que estão na capela-mor do Pilar de São João del Rei e nas paredes da nave central da Matriz de Sabará.

Toda essa discussão nos leva a mais algumas ponderações. Até onde a talha de Minas se prende a padrões estilísticos do Nacional em Portugal? Será que determinados detalhes existentes na arte mineira, frequentemente citados como influência do joanino, são mesmo indícios de uma talha de transição? Citemos o caso cachoeirense. Por abrigar figuras humanas nos adereços e por seu retábulo-mor apresentar dois nichos laterais, a Matriz de Nazaré é lembrada por proporcionar uma talha de passagem entre um gosto mais antigo, o Nacional, para um gosto modernizante, de tipo joanino¹¹. Todavia, tal afirmação é questionável.

¹⁰ Robert Smith. *A Talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962) 85.

¹¹ Em geral se atribui, como característica do estilo joanino, ao lado do dossel de gosto italiano, o uso teatral de crianças e anjos e a colocação de nichos laterais à abertura do camarim.

Como falamos acima, figuração antropomorfa já era comum em igrejas portuguesas antigas mesmo antes dos italianismos de Dom João V. Crianças atarracadas e tímidas estão presentes, por exemplo, em São Bento (Porto), Sé Nova de Coimbra (centro), Conceição de Portimão (ao sul), na Igreja de Arruda dos Vinhos (também ao sul) etc. São soluções compositivas que nos remetem à capela-mor e aos retábulos do Senhor de Bouças e Santa Antônio de Cachoeira do Campo, onde os *putti*, apesar de encontrados em grande quantidade, são adensados aos arranjos e se perdem na vegetação. Meninos mais robustos e com maior força expressiva são achados também em Portugal, de norte a sul, ainda dentro do Estilo Nacional, como em Santo Antônio de Lagos, Misericórdia de Évora e Viana do Castelo, São Pedro de Peniche, Aveiro, entre outros. Alguns dos meninos citados se vestem à romana e têm o corpo terminado em acanto, bem ao modo de quatro cariátides existentes nos retábulos de São Miguel e Rosário da Matriz de Nazaré (**Fig. 1**). Algumas cariátides da Igreja de São Bartolomeu (**Fig. 2**), anteriores, também têm interessante paralelo morfológico com certos motivos portugueses, como vemos em Beja e Portimão. Como salienta Robert Smith, este tipo de composição teatral abriu caminho para o joanino, inspirando-lhe modelos iconográficos, e não o contrário¹².

Outras características que ligam Cachoeira estilisticamente ao norte português é a complexidade do arco-cruzeiro (com talha adensada, repleta de ornamentação fitomórfica, zoomórfica e antropomórfica) e os já citados nichos laterais do retábulo-mor (que em Cachoeira são vistos tradicionalmente como influência do joanino). São artifícios criativos que já aparecem em precedentes portugueses mais antigos (como na Sé Nova de Coimbra, na Misericórdia de Viana do Castelo e em São Bento do Porto).



Fig. 1 - Matriz de Nazaré. Cachoeira do Campo, Brasil. Alex Bohrer, 2010.
(Fonte: PIBIC-IFMG-OP)



Fig. 2 - Igreja de São Bartolomeu. São Bartolomeu, Brasil. Alex Bohrer, 2010.
(Fonte: PIBIC-IFMG-OP)

¹²Robert Smith. *Op.cit.*, p.73.

Mesmo algumas peculiaridades arquitetônicas, tidas em geral como artifícios tipicamente mineiros, podem ser reminiscências de modismos portugueses, como os retábulos laterais do arco-cruzeiro que, a partir de Cachoeira do Campo, segundo Bazin¹³, eram tradicionalmente colocados em diagonal, eliminando assim a quina da nave¹⁴ (num arranjo muito diferente do que se fazia em São Paulo e Nordeste, onde eram comumente concebidos paralelos ao arco-cruzeiro). Todavia, temos exatamente a mesma solução de Cachoeira em criações rurais portuguesas, como na Igreja do Convento de Refoios do Lima. Não seria esse desenho (cuja disposição dos altares pode ter impactado igrejas posteriores, como a Santo Antônio de Ouro Branco e Santa Bárbara, Rosário de Tiradentes, Santo Amaro de Brumal, Nossa Senhora da Glória de Passagem de Mariana, Carmo de Diamantina etc) uma lembrança do mundo rural lusitano em vez de uma invenção local? Ressalte-se que Refoios está na região de Sequeira, a vila natal de Antônio da Silva Barros, cujo testamento foi citado acima.

Portanto, podemos concluir que Minas Gerais em inícios do século XVIII - pelo menos no que diz respeito à talha - estava atenta ao que se fazia em Portugal, ao contrário do que em geral se pensa. Os modismos chegaram aqui rapidamente, talvez impulsionados pelo trânsito entre o reino - especialmente o Minho - e a colônia americana, no auge da corrida aurífera.

Existência e circulação das ‘oficinas’

Depois de analisarmos detidamente várias igrejas mineiras, pudemos intuir algumas oficinas ou ‘escolas’ circulantes em Minas, desde o norte até o centro-sul. Em determinados exemplos propusemos, após apreciação estilística, a existência de mestres regionais trabalhando em mais de um monumento; em outros casos, como dito, trata-se de uma ‘escola’, de uma forma de fazer que, aos poucos, foi se tornando característica em certos lugares, como adaptações regionais de modismos portugueses.

Podemos fixar a primeira dessas escolas no norte de Minas, principalmente nas igrejas de Nossa Senhora da Conceição de Matias Cardoso, na Santa Cruz e Rosário de Chapada do Norte, Rosário de Minas Novas e São José de Itapanhoacanga. Esses retábulos caracterizam-se pela utilização de espiras lisas, decoradas ou não com motivos pictóricos. As partes entalhadas se circunscrevem às mísulas, capitéis, medalhões ou aduelas. Tamanha é a simplicidade que torna-se difícil precisar se uma oficina específica circulou nesse território, já que não há respaldo estilístico. Em todo o norte e Vale do Jequitinhonha, a única peça mais complexa, que apresenta profusa talha dourada, é aquela inserida na Catedral de Diamantina (esse exemplar não tem paralelo na região, nem conseguimos identificar semelhanças entre essa fatura com oficinas de outras comarcas).

Mais ao sul é possível também identificar um modismo assinalado pelo uso das espiras lisas, do qual citamos como representantes: o retábulo-mor e os dois do cruzeiro da Matriz de Raposos, a Capela de Santo Amaro do Bota Fogo, os retábulos do Carmo e do Amparo da Matriz de Sabará, a Igreja do Rosário de Acuruí e a Igreja de Piedade do Paraopeba. Temos aqui as mesmas dificuldades em identificar mestres específicos, tal a simplicidade da fatura.

¹³ Germain Bazin. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record. 1983, 2 v.) 338.

¹⁴ De forma que o canto perpendicular desapareceu, dando movimento à nave e chanfrando as esquinas.

As primeiras oficinas mais elaboradas e que, por isso mesmo, nos possibilitaram aventar a hipótese de escultores itinerantes, aparecem no Alto Rio das Velhas. Na Matriz de São Bartolomeu é presumível a existência de duas: uma que atuou no lado do evangelho e outra, no lado epístola. Essa oficina da epístola é, ao que parece, a mesma das três peças da nave de Glaura. Entalhador diferente parece ter trabalhado no retábulo hoje inserido na Capela das Mercês de São Bartolomeu e outros, nos fragmentos existentes na capela-mor de Glaura.

Na região de Sabará e Cachoeira do Campo temos as oficinas mais complexas e, analisando essa talha com minúcia, pudemos conjecturar a existência de duas principais: uma que atuou na Matriz de Nazaré (no mor e nos altares do cruzeiro), no Rosário de Caeté (nos nichos centrais dos altares laterais), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia), nos pedaços da Penha de Caeté, no Ó de Sabará e na sacristia e medalhão do coro da Matriz de Sabará; outra, no mor da Matriz da Conceição e no mor de Santo Antônio de Pompéu.

Em Cachoeira esteve também o único mestre cujo nome é possível saber. São da mesma fatura os retábulos de Nossa Senhora do Rosário e São Miguel da Matriz de Nazaré, obras de Manoel de Matos.

Para a Matriz de Itabirito foram propostas duas oficinas: uma no mor e no lateral de São Miguel (que, provavelmente, é o mesmo escultor dos atlantes de Acuruí e de Santo Antônio de Furquim) e outra no Carmo e no Santíssimo (este é talvez o mesmo escultor do Bom Jesus da Matriz de Monsenhor Horta, hipótese que retomaremos mais adiante). Esses são os únicos casos que sugerimos mestres circulando em territórios distintos, já que Itabirito e Acuruí se encontram no Vale do Rio das Velhas e Furquim e Monsenhor Horta, no Vale do Rio Doce.

Ainda na região do Velhas, existem os pequenos retábulos de Amarantina, obras de outras oficinas, mas, ao que parece, profundamente remodelados.

No Vale do Rio Doce percebemos algumas oficinas que, com raras exceções, pouco circularam ou atuaram (deixando, cada uma, escassas peças remanescentes). Somente duas dessas oficinas, já citadas acima, parecem ter tido uma movimentação geográfica de mais longo alcance: a de Itabirito, Acuruí e Furquim e a de Itabirito e Monsenhor Horta. Talvez haja outra passível de ser rastreada, todavia suas peças estão em péssimo estado, o que dificulta qualquer abordagem mais criteriosa: trata-se do escultor que parece ter circulado em Ribeirão do Carmo (retábulos do cruzeiro), em Furquim (Rosário e mor) e em Santana de Mariana (no mor, conforme analisaremos). Também, entre essas estruturas, não podemos deixar de mencionar o mestre que atuou nos exemplares de São José de Ouro Preto.

O Mestre de Cachoeira

Poderíamos nos aprofundar em qualquer uma das oficinas citadas, mas iremos privilegiar aquelas identificadas na Matriz de Cachoeira por essa igreja possuir documentos remanescentes e pela importância de sua talha que, pelo que pudemos perceber, reaparece em vários lugares, como Sabará, Pompéu e Caeté. Resolvemos alcunhar um desses escultores como Mestre de Cachoeira, já que se trata de artista anônimo que deixou nesse distrito a parte mais volumosa de sua obra.

Pela análise detida dos elementos antropomórficos, sugerimos que esse mestre atuou, como dito, na Matriz de Nazaré (na capela-mor, arco e altares do cruzeiro), em Santo Antônio de Pompéu (no arco-cruzeiro e no lavabo da sacristia, cuja carranca se assemelha aos dois

maskarões sob os nichos do mor da Nazaré, com desenho parecido das sobancelhas, nariz e bigode), na Penha de Caeté (em fragmentos esparsos), no Rosário de Caeté (especificamente nos nichos das peças laterais) e no medalhão do coro e sacristia da Matriz de Sabará (cuja posição dos anjos, dos putti-estúpites e dos porta-cortinas é exatamente a mesma daquelas encontradas nos retábulos laterais do Rosário de Caeté e na densa decoração da matriz cachoeirense). Levantamos também a hipótese, pela análise dos elementos fito e zoomórficos, que esta seja a mesma oficina que atuou no retábulo-mor do Ó de Sabará.

Após comparar a talha da capela-mor e dos retábulos do cruzeiro de Cachoeira, percebemos que esta é uma oficina de intersecção, onde trabalhou, provavelmente, mais de uma mão. Há um ar familiar quando confrontamos essas obras, mas elas possuem evidentes variações morfológicas (ainda que pequenas). É provável que essa oficina fosse ordenada por um mestre maior, que ditava o serviço, e outros oficiais subordinados. Talvez isso explique o fato da figuração antropomórfica mudar um pouco entre a capela-mor (anjos com cabeças desproporcionais e corpos anatomicamente distorcidos)¹⁵ e as peças do cruzeiro (que apresentam os mesmos vícios escultóricos anteriores, mas com melhor compleição), não obstante a ornamentação fito e zoomórfica ser praticamente a mesma. Foi a análise desses adornos, baseados em fênix e parreiras, que nos permitiu sugerir ser essa a mesma oficina do Ó de Sabará.

Teria sido esse escultor não identificado quem popularizou na capitania a ornamentação antropomórfica? O certo é que no período subsequente tal decoração seria comum (como vemos em Manoel de Matos e no joanino posterior). Seria esse mesmo mestre que difundiu o trono anforado, infrequente em Portugal e tão comum no Vale do Rio das Velhas? Nos grandes centros portugueses o trono mais corriqueiro é o escalonado (que nas Minas só aparecerá depois).

Desse mesmo mestre anônimo é o pequeno trono móvel confeccionado para se acoplar ao trono principal do altar-mor (em ocasiões festivas este recebia a primitiva imagem de Nossa Senhora de Nazaré).¹⁶ Ainda de sua lavra é a escultura do Divino Espírito Santo cujo aro que guarnece a pomba é ornado com as características mulheres com pingentes.

Conclusão

Tivemos alguns percalços nesse trabalho, sendo um dos principais a escassez de documentos. Já que a maior parte dos acervos eclesiásticos do período foi dilapidado, lançamos mão de outras alternativas, como os códices cartorários e o foco no retábulo em si como fonte de informação histórica. Claro, usar a talha como subsídio documental pode acarretar vários problemas. Atribuir datação ou autoria, por exemplo, é algo muito complexo e passível de erros. Muitas vezes o ornamento está em elevada altura (dificultando a visualização) ou está tão destruído por cupins ou água ou mesmo desfigurado por policromias destoantes e sucessivas, que fica difícil dar voz final.

Um trabalho que se impõem agora será procurar e, quem sabe, trazer a lume manuscritos inéditos ou - mesmo que nada novo se encontre - reler os já descobertos, com o intuito especial

¹⁵ Esses putti e anjos da capela-mor e arco-cruzeiro estão de tal forma repintados que foi impossível resgatar a policromia original na recente restauração. Talvez muito da diferença notada entre esses e os da nave se deva a essa repintura (a policromia da nave é indelevelmente superior).

¹⁶ Essa engenhosa solução faz com que ambas as imagens da Virgem de Nazaré (a pequena e a grande) possam se acomodar no retábulo-mor.

de confirmar atribuições e datações. É muito importante, daqui para frente, propor periodizações mais precisas, coisa inviável num estudo muito abrangente.

Um possível futuro passo será a catalogação minuciosa de igrejas portuguesas com vistas a elaborar um quadro comparativo internacional. Talvez encontraremos em terras lusitanas, após apreciação estilística, alguns dos mesmos mestres que localizamos nas Minas e quiçá possamos até mesmo lhes dar nomes (considerando a preservação arquivística) ou ao menos confirmar a circulação transoceânica de determinados artistas e artífices, mapeando assim oficinas alastradas, intercontinentais.

Bibliografia

- Alves, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*. Vol. 1 e 2. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989.
- Bazin, Germain. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983, 2 v.
- Bohrer, Alex Fernandes. *A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: Contexto Sociocultural e Produção Artística*. Tese de Doutorado, PPGHIS/FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2015.
- Bohrer, Alex Fernandes. *Imaginário da Paixão de Cristo. Cultura Artística e Religiosa no Alto Rio das Velhas nos Séculos XVIII e XIX*. Monografia de Bacharelado, ICHS/UFOP, Mariana, 2004.
- Bohrer, Alex Fernandes. *Os Diálogos de Fênix: Fontes Iconográficas, Mecenato e Circularidade no Barroco Mineiro*. Dissertação de Mestrado, PPGHIS/FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- Bohrer, Alex Fernandes. *Ouro Preto, um novo olhar*. São Paulo: Scortecci, 2011.
- Campos, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- Oliveira, Miguel Archanjo de. *O Papel e o Surgimento do Entorno de Vila Rica/1700-1750*. Monografia de Bacharelado, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2004.
- Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier

André Guilherme Dornelles Dangelo¹, Aziz José de Oliveira Pedrosa²



Introdução

O presente trabalho traz a conhecimento pormenores da vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier, ativo na Capitania de Minas durante o século XVIII. Esta pesquisa tem como subsídio o estudo do inventário³ do referido entalhador, registro esse pouco conhecido pelos historiadores da arte luso-mineira.

O documento supracitado demonstra que Francisco de Faria Xavier é natural da cidade de Lisboa, filho de José Faria e Theresa Maia. Foi o artífice casado com Maria Assunção, também natural da cidade de Lisboa, com quem teve quatro filhos. Motivado por doença que lhe deixou acamado, Faria Xavier registrou seu inventário no dia 4 de dezembro do ano de 1759. Momento esse no qual foram listados os bens materiais que possuía na Capitania de Minas. Assim, era de sua posse uma casa no Arraial de Catas Altas; créditos a receber; dívidas a pagar em lojas, boticas, açougues e cirurgiões; escravos e alguns outros bens de uso cotidiano, de menor valor monetário. Outros pormenores de sua vida atestam que ele foi membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, do Arraial de Catas Altas.

Após registrar testamento, faleceu Francisco de Faria Xavier no dia 12 de dezembro do ano de 1759, conforme atestado de óbito⁴. Foi enterrado na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas. Ainda não foram localizados registros sobre o ano de nascimento de Faria Xavier, mas, provavelmente, esses dados possam ser levantados em arquivos portugueses, visto ser de conhecimento sua origem.

¹ Doutorado em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Atualmente é professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

² Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (previsão de doutoramento: 2016). Atualmente é professor adjunto do Centro Universitário Newton Paiva onde leciona no curso de Arquitetura e Urbanismo. A viagem deste autor foi financiada pela FAPEMIG – Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais.

³ Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier* (Mariana: 1759): 33v, 37.

⁴ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, Livro de Óbitos, Prateleira H-01 (Catas Altas 1749-1760): 157v.

Obras e parcerias

Faz-se necessário realizar revisão sobre a atuação de Francisco de Faria Xavier, principalmente porque hoje se sabe que os testemunhos documentais têm muito a dizer. Assim, iniciam-se as discussões a respeito da primeira obra que se tem registro do envolvimento de Francisco de Faria Xavier, e que foi realizada na Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara.

Assim, em documento redigido no dia 5 de janeiro do ano de 1744⁵, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de Santo Antônio, decidiu contratar obras de talha para o retábulo-mor da igreja, uma exigência para que se pudesse realizar, posteriormente, a trasladação do Santíssimo Sacramento para o referido retábulo. Conforme o documento, deveria ser feito “... retábulo de talha para o altar mor com paredes e teto da capella mor apainelados...”⁶. Destaca-se a exigência contratual de se fazer talha para teto, paredes da capela-mor e demais ornamentos, o que vem a ratificar que as características do conjunto de talha a ser contratado estavam em conformidade com as preferências ornamentais correntes no universo setecentista luso-brasileiro. Visto ser nesse período que a talha se espalha pelas paredes das igrejas, principalmente das capelas-mores, compondo uma estética que hoje se denomina de “igrejas forradas de ouro”.

Diante dessas decisões, no dia 22 de junho do ano de 1744, a Irmandade do Santíssimo Sacramento concedeu a arrematação da talha da capela-mor da Matriz de Santo Antônio a Francisco de Faria Xavier⁷. Segundo relata o documento em análise, outros entalhadores participaram desse processo de arrematação, uma vez que era a adjudicação o procedimento mais comum para arrematar obras nas Minas setecentistas, ficando concedido o direito de efetuar os serviços àquele que oferecesse a proposta mais vantajosa. Outro dado fundamental nesse processo se refere aos riscos e modelos do retábulo que já haviam sido definidos e foram mostrados a Francisco de Faria Xavier, antes de ser assinado o contrato de arrematação da obra, uma vez que depois que ele viu e analisou os projetos, comprometeu-se em realizar os trabalhos em um prazo de um ano. Infelizmente não foi possível, até o presente momento, encontrar o projeto, tampouco saber quem foi o responsável por sua elaboração. Desse processo de arrematação, ainda sobrevive a curiosidade por se saber quem foram os demais artistas que se interessaram em arrematar a obra, visto não constar seus nomes na documentação levantada.

Certamente, o prazo contratual estipulado para execução do serviço exigiu que Francisco de Faria Xavier subcontratasse mão-de-obra para colaborar na produção dos trabalhos. Visto que se tratava de uma grande obra que contemplava: a talha do retábulo-mor, paredes e teto da capela-mor, o que exigiria um tempo maior para sua execução ou, o esforço de muitos artífices trabalhando em equipe. Supunha-se a subcontratação de artistas para realizar a dita obra, mas não se tinham comprovações a esse respeito. Nesse sentido, entra em pauta documento inédito que vem a esclarecer parte desses fatos, demonstrado que no dia primeiro de agosto do ano de 1745 a Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de Santo Antônio, realizou pagamentos referentes a serviços de talha executados para a mencionada capela-mor.

⁵ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 8.

⁶ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 8.

⁷ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 21v.

Foi destinado valor em dinheiro a ser pago ao entalhador José Coelho de Noronha, referenciado como “mestre da dita obra”.

“Em o primeiro dia do mez de Agosto de mil setecentos e quarenta e sinco anos, estando em Meza o Provedor e mais officiais que servem na Irmandade do Santis. Sacram.to determinarão se satisfizesse a esmola de quatro centas oitavas de ouro que consignarão a obra de talha da capella mor da dita Matriz. Na forma e maneira seg. te, a saber duas oitavas de ouro da Meza de [ilegível] annos que ha de pagar o Provedor da dita irmandade o Coronel Miguel Alves Per.a e mais Esta [ilegível] de ouro há de dar o Escrivao da d.a Irmandade Domingos Alves da Silva da Meza de dois annos, de igual quantia de cento e trinta e oito oitavas da Meza d.o Escrivão se de por entregue o d.o provedor p.a satisfazer ao mestre da dita obra Jose Coelho de Noronha, e dezesseis oitavas que faltarão p.a completar a d.a coantia de quatro centas oitavas de ouro de ouro se consignou (...)”⁸.

Esse documento vem a elucidar algumas questões levantadas por Pedrosa (2012, p. 85), sobre a possibilidade de José Coelho de Noronha ter colaborado nos trabalhos de talha da Matriz de Santa Bárbara. A hipótese do pesquisador foi levantada por se saber que Noronha e alguns artífices que laboravam em sua oficina, trabalharam em Santa Bárbara na produção de um retábulo⁹. Nas mesmas pesquisas, Aziz Pedrosa ainda levantou os nomes dos oficiais que estiveram com Noronha em Santa Bárbara, certamente em virtude da confecção da dita talha: os entalhadores Amaro dos Santos e Manoel João Pereira. Esses artífices compuseram uma oficina¹⁰ de talha que acompanhou Noronha em alguns trabalhos na Capitania de Minas.

A farta documentação sobre o processo de construção e ornamentação da Matriz de Santa Bárbara aponta que Faria Xavier foi citado apenas no ano em que arrematou os trabalhos de talha, não sendo mais feita menção a seu nome no tangente a quitação de pagamentos, ajustes contratuais, dentre outros meios burocráticos que, geralmente, envolviam esses serviços. É também intrigante o fato de Coelho de Noronha receber pagamentos por serviços prestados em uma obra não arrematada, inicialmente, por ele.

Sobre esses fatos, questiona-se se a contratação de outro entalhador ocorreu por Francisco de Faria Xavier não ter finalizado os serviços conforme os prazos contratuais da obra. Ou, se teria sido um acordo entre Faria Xavier e a Irmandade do Santíssimo a subcontratação de outro entalhador para realizar os trabalhos. Levantam-se essas hipóteses na tentativa de se compreender o envolvimento de ambos entalhadores na fábrica da talha em pauta, mas, sem que se possa chegar a conclusões definitivas, por não se ter registros sobre o assunto.

Tudo isso leva o pesquisador a recorrer a outros métodos analíticos na busca por informações esclarecedoras. Desse modo, procurou-se averiguar os registros que discorrem sobre o processo de douramento da talha da capela-mor e seu retábulo. Esses documentos apontam que, provavelmente, a primeira configuração da talha da capela-mor da Matriz de Santo Antônio já havia sido finalizada no dia 25 de janeiro do ano de 1748, pois nessa data a

⁸ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 22.

⁹ Ver: Aziz José de Oliveira Pedrosa, “Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho.” *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, maio/agosto (2013): 597-630.

¹⁰ Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012). 103.

Irmandade do Santíssimo Sacramento contratou o serviço de douramento da capela-mor¹¹. Pelo que se conseguiu levantar, as obras de douramento foram contratadas por etapas, visto no dia 16 de agosto de 1750 ter sido registrado termo referente ao aval do Bispo para proceder ao douramento do retábulo-mor.¹² Em outro ato, no dia 12 de setembro de 1750, a Irmandade do Santíssimo Sacramento determina que se ajustasse o douramento da talha da tribuna e do retábulo-mor, solicitando que as demais Irmandades que na Matriz de Santo Antônio se encontravam, colaborassem com recursos financeiros para tais serviços¹³. Esses documentos demonstram que por volta de 1750, já havia sido finalizada a primeira etapa das obras de talha da capela-mor e seu retábulo.

Outras informações extraídas dos documentos indicam que a capela-mor da Matriz de Santa Bárbara passou por obras de alvenaria a partir do ano de 1752¹⁴. para que fosse ampliado seu espaço para instalar banquetas, um painel da Santa Ceia, entre outros ajustes, pois a Irmandade do Santíssimo Sacramento considerava pequeno o espaço existente. A leitura da documentação indica que se tratava de serviços de alvenaria, não mencionando execução de talha. Por outro lado, acredita-se que as reformas empreendidas podem ter implicado a desmontagem do retábulo-mor e demais ornamentos que compunham a talha da capela-mor, pois o documento que trata dessas obras acusa que o retábulo deveria ser encostado na parede da capela-mor, além de ser plausível que mudanças na alvenaria não poderiam ser realizadas sem se desmontar o retábulo.

Na sequência dos documentos alusivos às obras que se sucederam na capela-mor da Matriz de Santa Bárbara há, no dia 20 de janeiro de 1756, o ajuste entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Gonçalo Francisco Xavier, para que fosse realizada pintura e douramento da capela-mor.¹⁵ Esse documento indica que a reforma da alvenaria da capela-mor já se encontrava finalizada e, assim, deveria ser pintada e dourada. Não é crível que esse processo de pintura e douramento abrangesse a talha lá existente, por terem sido contratados tais serviços em datas anteriores, como já descrito. Do mesmo modo que são descartadas hipóteses de ter sido confeccionada nova talha para o retábulo-mor nesse período, tratando-se, apenas, de obras de douramento e pintura na alvenaria da dita capela-mor.

O desencontro de informações a esse respeito ocorre por se saber que o retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara sofreu modificações que lhe conferiu seu aspecto atual, no qual o estilo Rococó se faz presente. A pesquisadora Myriam Ribeiro levantou possibilidades de Manuel da Costa Ataíde ter sido o autor do risco desse novo retábulo¹⁶, pois o pintor se envolveu com serviços de pintura na Matriz de Santo Antônio entre os anos de 1806 e 1807¹⁷.

¹¹ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 24v.

¹² Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805):26.

¹³ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805):34.

¹⁴ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 37v.

¹⁵ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 39.

¹⁶ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, "Entalhadores Bracarense e Lisboaes em Minas Gerais Setecentista," *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, n.º 3 . (Belo Horizonte, 2006): 147.

¹⁷ Ressalta-se que a sequência das obras pelas quais passou a Matriz de Santa Bárbara necessita ser investigada, diante da existência de documentação primária referente ao assunto e pouco conhecida.

Sabe-se, também, que o antigo retábulo-mor e demais ornamentos que compuseram a primeira configuração da capela-mor da Matriz de Santo Antônio foram desmontados. Alguns elementos dessa talha encontram-se no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto: o grupo da Santíssima Trindade, uma coluna quase-salomônica¹⁸, algumas figuras antropomórficas e outros adornos. Acredita-se que a outra parte do retábulo foi remontada na capela do Santíssimo Sacramento da referida igreja¹⁹, uma vez que a montagem realizada denota que os ornamentos que lá se encontram, não foram concebidos para o espaço que hoje ocupam, além de revelarem proximidade formal e estilística com os demais elementos procedentes do conjunto retabular primeiro da Matriz de Santa Bárbara.

Pensa-se ser provável que seja a talha existente na capela do Santíssimo Sacramento uma remontagem dos fragmentos que restaram do antigo retábulo e ornamentos da capela-mor, pois indicam os documentos que Francisco de Faria Xavier foi contratado para fazer “... obra da capella mor...”²⁰ no ano de 1744 e, após um ano, José Coelho de Noronha recebeu pagamento como mestre da “... obra de talha da capella mor”²¹. Excluindo-se, assim, possibilidades de Noronha ou Francisco de Faria Xavier ter sido contratado para executar talha da capela do Santíssimo Sacramento. Contudo, seria interessante estudar documentos da Matriz de Santa Bárbara para que se possa conhecer a época em que essas peças foram adaptadas no local onde hoje se encontram e se existiu, ali, outra talha.

Sobre o tema, observa-se que a talha da capela do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santo Antônio demonstra afinidades formais e escultóricas com algumas esculturas de talha executadas por José Coelho de Noronha. Essas proximidades são percebidas quando se compara as figuras antropomórficas que compõem a referida obra, aos mesmos elementos que o artista entalhou em outras igrejas de Minas.

Outra dúvida que permanece se refere às atribuições feitas ao entalhador Francisco Xavier de Brito de ter sido o autor das peças entalhadas para o antigo retábulo-mor de Santa Bárbara. A presença da mão de Brito na confecção da mencionada talha é tema recorrente na historiografia da arte luso-mineira, pois lhe é atribuída a autoria do magnífico grupo escultórico da Santíssima Trindade que compunha esse retábulo e que hoje se encontra no Museu da Inconfidência. Esse conjunto é composto pela escultura do Deus Pai, de barba longa e o filho, de barba curta com o globo ao centro representando o mundo recém-criado. Essas esculturas se assemelham aos mesmos elementos do coroamento do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, obra essa, comprovadamente, executada por Francisco Xavier de Brito²². A boa fatura dessas esculturas e os detalhes das vestes das figuras apontam a possibilidade de se tratarem de obras de um mesmo escultor além de não ficarem dúvidas de que uma serviu de modelo para a outra, no caso a de Santa Bárbara deve ter sido o modelo por

¹⁸ Sobre o uso da coluna salomônica nas artes e na arquitetura, Hill analisa a origem desses elementos e seu uso na arte. O autor ainda explicita que as colunas do “Estilo Nacional Português correspondem à denominação de ‘pseudossalomônicas’(...)” essa tipologia de colunas, além de outras características que as determinam, não têm seu terço inferior estriado. Ver: Marcos Hill, “A Coluna Salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental,” *Revista Barroco*, n.º 17, Belo Horizonte (1993-1996): 231-240.

¹⁹ Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 2 (Rio de Janeiro: Record, 1983), 97.

²⁰ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805): 21v.

²¹ Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana, *Livro de receitas e despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*, Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12 (Santa Bárbara: 1741-1805):22v.

²² Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, (Ouro Preto: 1729-1777, vol. 224): 53.

se saber que sua fatura ocorreu antes da talha do Pilar de Ouro Preto. Os querubins que ladeiam a composição de Santa Bárbara indicam, pela volumetria de suas faces, pela escultura do queixo, boca, nariz e bochechas, proximidades com as mesmas figuras do coroamento do retábulo-mor da Matriz do Pilar. Com exceção dos penteados dos cabelos de alguns desses anjos que fogem, em alguns aspectos, ao esgrafiado dos anjos de autoria de Xavier de Brito no Pilar de Ouro Preto, o que permite pensar se Brito contou, em Santa Bárbara, com a ajuda de algum outro entalhador, quem sabe, o Noronha.

Além desses elementos, os quartelões que se encontram na capela do Santíssimo Sacramento de Santa Bárbara, muito se assemelham aos quartelões do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, cuja talha foi executada pelo entalhador Francisco Xavier de Brito a partir de 1746, alguns anos após de ter sido realizada a talha de Santa Bárbara. A hipótese que se levanta diante dessas semelhanças é de serem os quartelões que compõem o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, em Santa Bárbara, peças riscadas ou entalhadas por Xavier de Brito.

Desse modo, não se exclui a possibilidade de Xavier de Brito ter colaborado na produção da obra em estudo, visto serem muitas as evidências de ter ele esculpido o grupo da Santíssima Trindade, como analisado anteriormente. Contudo, a ausência de documentação que cite seu nome e a menção a José Coelho de Noronha recebendo pagamento como mestre da obra de talha da capela-mor da Matriz de Santa Bárbara, exige que se busquem metodologias de análise para que se possa identificar qual foi a colaboração de um e outro na confecção da dita talha. É também importante sistematizar qual foi a real participação de Francisco de Faria Xavier nesse processo, pois as recentes descobertas embasadas em documentação colocam dúvidas se foi ele apenas o arrematante da obra inicial de talha do retábulo-mor, subcontratando outros artistas para sua execução, onde entraria a possível colaboração de Francisco Xavier de Brito, ou se Faria Xavier realmente executou alguns desses trabalhos. Respostas essas que necessitam de pesquisas e reflexões maiores que não cabem nessa pequena contribuição que por ora se faz.

Por fim, registra-se que a talha que restou do antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, cuja obra se iniciou em 1744, permite compreender que o conjunto se tratava de um dos mais belos exemplares joaninos existentes em Minas e que muito pode ter influenciado a talha das capelas-mores da Matriz do Pilar de Ouro Preto (c. 1746), da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas (1746) e da Matriz do Pilar de São João del-Rei (c. 1754), principalmente por se saber que os artistas que estiveram envolvidos na produção da talha dessas igrejas, mantiveram relações profissionais que os possibilitava conhecer a obra de seus colegas, referenciando-se nelas e propagando modelos.

Dos serviços de talha nos quais se envolveu Francisco de Faria Xavier, merece destaque seus últimos trabalhos em Catas Altas, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Essa igreja reuniu em seu interior importante canteiro de obras de talha onde trabalharam conhecidos nomes do contexto artístico coevo. Contudo, sua talha foi pouco estudada, apesar da existência de significativa documentação sobre seu processo de produção.

Conforme dados arrolados por Martins²³, sabe-se que a 8 de maio do ano de 1746 o entalhador Manoel Gonçalves Valente arrematou a obra de talha da capela-mor, ilhargas e púlpitos da Matriz de Catas Altas. Essas obras se prolongaram até o ano de 1751, quando faleceu Gonçalves Valente, deixando serviços por fazer, o que motivou a Irmandade do Santíssimo Sacramento a ajustar com Francisco de Faria Xavier,²⁴ em abril de 1755, o restante da obra de talha que estava por ser realizada. Provavelmente, em outubro de 1755, já havia sido finalizada a execução dos serviços arrematados por Francisco de Faria Xavier, uma vez que nesta data é realizada aceitação da obra, após passar pelo processo de louvação. Registros documentais apontam que entre os anos de 1760 e 1761, foram pagos os últimos valores devidos a Francisco de Faria Xavier, referentes à obra de talha da capela-mor. Importante ressaltar que parte dessa quantia foi paga a terceiros, visto Faria Xavier ter falecido no ano de 1759. De toda forma, esses créditos a receber foram arrolados no inventário do artista²⁵ com ressalvas que deveriam ser pagos ao entalhador Francisco Vieira Servas, a quem Francisco de Faria Xavier se diz devedor, visto Servas ter trabalhado para ele na obra de talha do retábulo-mor da Matriz de Catas Altas.

“Declaro que a Irmandade do Santíssimo Sacramento deste Arrayal me era devedora de quantia que [ilegível] das contas que com ela tive procedidos da obra de talha que havia da capela mor cuja se acha por execução no cartório da [ilegível] da cidade de Mariana com a qual paguei Francisco Vieira Servas por ser devedor de quatro contos mil reis e seus juros procedidos da mesma obra em que o dito trabalhou e eu lhe fiz seção e [ilegível] judicial pelo tabelião desta freguesia e como dita conta afim do dito execução [ilegível] para seu pagamento meu testamento lhe fará o que faltar mostrando o dito Servas a conta feita e ajustada pela Irmandade igual a minha parte do plena e geral quitação de paga”²⁶.

É de conhecimento que o entalhador Francisco Viera Servas²⁷ contribuiu para produção da talha de alguns retábulos da Matriz de Catas Altas. Como cita Martins²⁸, o artista recebeu entre os anos de 1753-1759 pagamentos por serviços realizados na referida igreja, o que, provavelmente, possibilitou-lhe manter relações de trabalho com Francisco de Faria Xavier, como consta documento acima transcrito. A importância desse documento não se encontra apenas na citação de participação de Servas na fatura da talha da capela-mor da Matriz de Catas Altas, o que pode favorecer estudos mais detalhados na busca por se investigar quais foram as intervenções por ele ali empreendidas. Mas, sobretudo, por se saber que para um serviço não muito grande, que foi realizado em um prazo de seis meses, Faria Xavier lançou mão de subcontratações. Essa informação, somada ao fato de Francisco de Faria Xavier arrematar obra de talha em Santa Bárbara e depois aparecer José Coelho de Noronha recebendo pagamentos

²³ Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Vol. 2, nº 27, (Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 294.

²⁴ Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Vol. 2, nº 27, (Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 318.

²⁵ Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier*, (Mariana:1759): 159.

²⁶ Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier*, (Mariana: 1759):159.

²⁷ A vida e obra desse importante entalhador foi estudada por Ivo Porto de Menezes e depois por Adriano Reis Ramos. Ver: Ivo Porto de Menezes, “José Coelho de Noronha e Francisco Vieira Servas,” *Congresso do Barroco no Brasil II*, Ouro Preto (1989). Ver: Adriano Ramos, *Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das minas do ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002.

²⁸ Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Vol. 2, nº 27, (Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 214.

pelos mesmos serviços, vem a levantar hipóteses de ter sido Faria Xavier uma espécie de empresário, que arrematava obras e depois subcontratava artistas para efetuar sua execução, o que pode indicar que ele não tinha uma oficina fixa de artistas que o auxiliava, ou ser ele homem ligado mais aos negócios do que à fatura da talha.

Por outro lado, essas constatações dificultam estudos que tenham como objetivo compreender a obra de Francisco de Faria Xavier por meio de uma análise formal. Primeiramente, porque até o momento só se tem conhecimento de seu envolvimento em duas obras de talha. Segundo, porque nesses trabalhos, comprovadamente, atuaram outros artistas, imbuindo essas obras de características diversas que poderiam, em um estudo incorreto, ocultar a efetiva participação de todos os seus executores. Nesse sentido, sabe-se que grande parte da talha da capela-mor e seu retábulo, da Matriz de Catas Altas, foram executados por Manoel Gonçalves Valente. Além disso, foi um período relativamente curto o que Faria Xavier se encontrava envolvido com a obra por ele arrematada, principalmente se for considerada a colaboração de Vieira Servas, o que dificulta um trabalho por buscas de características escultóricas do artista. Para que se possa analisar a talha de Faria Xavier, é necessário que se encontre outra obra, documentada, que seja de sua autoria, o que até o momento não ocorreu.

No tangente às questões referentes à produção do retábulo-mor de Catas Altas, não se sabe quem foi o responsável pelo seu risco. Todavia, sua semelhança com a talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, possibilitou a Bazin²⁹ considerar a probabilidade de ser esse risco de autoria de Francisco Xavier de Brito, principalmente porque o pesquisador realizou uma série de comparações entre a talha do retábulo-mor de Catas Altas, com outros trabalhos de Xavier de Brito, inclusive na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, o que o possibilitou encontrar sinais da talha de Brito nas referidas obras.

De tudo isso, é importante quando se pensa em Brito como responsável pelo o risco para Catas Altas, repassar por cronologia das igrejas mineiras que recebiam decoração de talha dourada, no correr do século XVIII, o que pode trazer algumas implicações nessas relações colocadas por Bazin. Sabe-se o risco da talha da capela e retábulo-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto foi realizado por Francisco Branco de Barros Barrigua,³⁰ cuja talha foi arrematada por Francisco Xavier de Brito no mês de abril do ano de 1746.³¹ Outra informação importante sobre essa talha é que, no ano de 1747,³² Francisco Xavier de Brito modificou o risco do retábulo para corrigir erros do projeto inicial em seu remate, nichos e sacrário. Certamente, as correções propostas pelo novo risco de Xavier de Brito seriam, no ano de 1754, reajustadas pelo entalhador José Coelho de Noronha³³ que foi contratado para corrigir problemas na talha do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, uma vez que Brito faleceu no ano de 1751 e não pôde finalizar os trabalhos. Outra informação importante, que deve ser considerada, é que a obra de talha da Matriz de Catas Altas foi arrematada pelo entalhador Manoel Gonçalves

²⁹ Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 1 (Rio de Janeiro: Record, 1983), 345.

³⁰ Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224 (Ouro Preto: 1729-1777): 48.

³¹ Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224 (Ouro Preto: 1729-1777):53.

³² Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224 (Ouro Preto 1729-1777):57.

³³ Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 218 (Ouro Preto 1749-1810):45-45v.

Valente, em maio de 1746. Desse modo, pode-se considerar que, nesse espaço de tempo, os riscos dos retábulos-mores do Pilar e de Catas Altas já se encontravam prontos, visto ser o risco uma pré-condição para se seguir à arrematação dos serviços de talha, o que inviabiliza hipóteses de ter sido o risco do Pilar de Ouro Preto, modelo para o retábulo-mor da Matriz de Catas Altas.

É importante ressaltar que a capela e retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, cuja talha foi arrematada por Faria Xavier no ano de 1744 e que Noronha trabalhou por volta de 1745 (cuja autoria de algumas peças é atribuída a Xavier de Brito) antecedeu as obras do Pilar de Ouro Preto e de Catas Altas em quase dois anos. Por meio da análise dos fragmentos que restaram da talha da Matriz de Santa Bárbara e das comparações que se pode fazer em estudos dessas duas composições, podem-se levantar hipóteses de ter sido o retábulo-mor de Santa Bárbara, pela data de sua fatura e por suas formas e ornamentos, modelo para os retábulos-mores de Catas Altas e do Pilar de Ouro Preto.

Não se conhece o artista responsável por riscar o antigo retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, tampouco se sabe quem foi o autor do projeto do retábulo-mor de Catas Altas, o que dificulta os trabalhos de pesquisa a respeito dessas obras, mas a data de fábrica do retábulo de Santa Bárbara tem muito a dizer. No tangente ao entalhador Francisco de Faria Xavier, como já discutido, é difícil mencionar qual foi sua real participação na produção dos ornamentos da talha dos retábulos-mores de Catas Altas e Santa Bárbara e na subsequente influência que exerceria no contexto da arte da talha em Minas, visto documentação apontar que outros entalhadores se envolveram na fatura dos citados retábulos. Já em Catas Altas, a presença de Francisco Vieira Servas recebendo por uma obra arrematada por Francisco de Faria Xavier, após já ter sido feita boa parte dos serviços por Manoel Gonçalves Valente, dificulta compreender o que poderia ser os traços artísticos de Faria Xavier.

Deve-se, ainda, fazer algumas ressalvas sobre as atribuições feitas a Francisco Xavier de Brito, como responsável pelo risco do retábulo-mor de Catas Altas, principalmente se tomar como subsídio a metodologia que Bazin lançou mão para tal atribuição. Isso ocorre por ter Germain Bazin atribuído a Francisco Xavier de Brito a autoria de dois retábulos da Sé de Mariana: o de São Miguel e Almas, que ele designa de “altar do Senhor dos Passos” e o retábulo de Nossa Senhora do Rosário.³⁴ Após concluir que poderiam ser de Brito essas obras, Bazin efetuou comparações entre esses dois retábulos e o retábulo-mor da Matriz de Catas Altas para, em seguida, atribuir a Xavier de Brito a autoria do risco do retábulo de Catas Altas.

Como hoje se sabe o retábulo de São Miguel e Almas, da Sé de Mariana, foi obra do entalhador José Coelho de Noronha³⁵, sendo de conhecimento, também, que o entalhador promoveu diversas alterações no projeto do retábulo para obter melhorias estéticas, de modo que sua configuração atual, que levou Bazin a atribuí-lo a Francisco Xavier de Brito, não corresponde ao projeto inicial, diante de todas as alterações promovidas por Noronha. Da mesma forma, demonstrou Pedrosa³⁶, por meio de análise formal e de documentação, ser provável que José Coelho de Noronha tenha trabalhado na produção da talha do retábulo de Nossa Senhora do Rosário, da Sé de Mariana. Ressalta-se que o pesquisador não descartou a possibilidade do risco dessa obra ser de autoria de outro artista, e que poderia até mesmo se

³⁴ Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 1 (Rio de Janeiro: Record, 1983), 345.

³⁵ Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012). 103.

³⁶ Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012). 109.

tratar de um projeto de Francisco Xavier de Brito. Mas, à luz dessas informações, acredita-se que seja momento de se fazer revisão dessas considerações, para que se possam trazer novos conhecimentos para o estudo da talha em Minas Gerais.

Por fim, registra-se que o retábulo-mor da Matriz de Catas Altas possui estruturação e ornamentos muito próximos aos dos retábulos-mores das Matrizas de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e de Santo Antônio, em Santa Bárbara (considerando-se, para estudo desse último, a talha que restou do primeiro retábulo realizado para essa igreja). Observações a esse respeito podem ser feitas por meio da análise dos pares de colunas quase-salomônicas, do trono escalonado e, sobretudo, do coroamento de ambos retábulos, que recebeu grupo escultórico de grande destaque. A proximidade do uso de uma mesma preferência por elementos ornamentais e da proximidade na formatação dos retábulos, levanta hipóteses dessas obras terem sofrido influência de um risco inicial, que, se forem consideradas as datas de execução, pode-se supor ter sido o retábulo-mor de Santa Bárbara obra pioneira a exercer influência sobre as demais. Além disso, a vasta geografia de atuação dos entalhadores nas Minas do século XVIII permitiu que muitos artistas, inclusive esses que ilustram o presente texto, tivessem se familiarizado com as obras de talha que viam, implicando-lhes propagar as influências assimiladas.

Considerações finais

Deixa-se, assim, pequena contribuição para o estudo da história da arte luso-brasileira. Subsidiado pela análise de documentos recém-levantados que possibilitaram compreender, um pouco mais, sobre a vida de Francisco de Faria Xavier e sua atuação no contexto da arte setecentista em Minas Gerais.

Além disso, as discussões emendadas neste texto possibilitaram trazer a conhecimento novas reflexões sobre a talha de alguns templos religiosos de fundamental relevância para arte do período, citando-se os retábulo-mores das Matrizas de Nossa Senhora da Conceição (Catas Altas), de Santo Antônio (Santa Bárbara) e de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto.

Bibliografia

- Arquivo da Casa Setecentista, Iphan, Cartório 1º ofício. *Testamento de Francisco Faria Xavier*. Mariana: 1759.
- Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana. *Livro de Óbitos*. Prateleira H-01. Catas Altas 1749-1760.
- Arquivo Eclesiástico do Arcebispado de Mariana. *Livro de Receitas e Despesas da Irmandade Santíssimo Sacramento*. Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, Prateleira X-12. Santa Bárbara 1741-1805.
- Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. *Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, vol. 224. Ouro Preto: 1729-1777.
- Aziz José de Oliveira Pedrosa, “Uma Oficina de talha na Sé de Mariana: o fazer artístico e o contrato de trabalho.” *Varia História*, Belo Horizonte, v. 29, n. 50, maio/agosto (2013): 597-630.
- Aziz José de Oliveira Pedrosa, *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- Ivo Porto de Menezes, “José Coelho de Noronha e Francisco Vieira Servas,” *Congresso do Barroco no Brasil II*, Ouro Preto (1989).
- Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. 2 vols., nº 27. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.

Marcos Hill, “A Coluna Salomônica: uma perspectiva histórica sobre um elemento ornamental,” *Revista Barroco*, n.º 17, Belo Horizonte (1993-1996): 231-240.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, “Entalhadores Bracarenses e Lisboaetas em Minas Gerais Setecentista.” *Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*, Belo Horizonte, n.º 3 (2006): 141-151.

La obra retablística en la Nueva España del pintor y dorador Francisco Martínez (1723-1758)

Ligia Fernández Flores¹



Durante muchos años la vida y la obra de los pintores y doradores novohispanos del siglo XVIII despertaron escasa atención entre los especialistas de la historia del arte virreinal. No obstante, en la actualidad existe un enorme interés por revisar y replantear las aportaciones de dicha centuria en sus diferentes parcelas artísticas, y en el caso que nos ocupa, por aquellas que nos legaron los artistas del pincel. Si bien es cierto que la figura de Francisco Martínez no ha dejado de interesar a los investigadores que han estudiado a los artistas del siglo XVIII, todavía existe un conocimiento parcial e incompleto del personaje. Debido al carácter polifacético de las actividades que ejerció a lo largo de más de cuarenta años, Francisco Martínez (ca.1692-1758) fue un artista paradigmático, cuya capacidad para diversificar y desempeñar con éxito las empresas en las que tuvo una activa participación, le permitieron ocupar un lugar destacado en el entorno artístico y social en la Nueva España. Pintor, dorador, “retablista” y diseñador de arquitectura efímera, Martínez fue autor de obras que en su época causaron admiración y reconocimiento. Por ello, a partir del análisis documental y de las obras que se conservan, el presente trabajo pretende realizar una somera revisión de los retablos construidos o dorados por el pintor, corroborar sus vínculos laborales con artífices de distintas profesiones, como las que mantuvo con los arquitectos-ensambladores Jerónimo de Balbás y Felipe de Ureña, así como la transmisión de conocimientos artísticos y la influencia que ejercieron para la difusión de la pilastra estípita en el virreinato.² El análisis de estas cuestiones permitirá entender el grado de receptividad de ideas, modelos artísticos y comportamientos que repercutieron entre los diseñadores y artífices de retablos, sus comitentes y el público en la Nueva España durante el siglo XVIII.

¹ Licenciada en Historia; realizó estudios de maestría y doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

² Este trabajo forma parte de la investigación *El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)*, la cual me encuentro elaborando dentro del programa de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Paralelamente a su actividad como pintor³, Francisco Martínez ejerció una intensa y prolífica labor como dorador, ya que este oficio le permitió involucrarse en la contratación, proyección, diseño y manufactura de retablos. Para fabricar un retablo eran varios los artistas encargados de realizar diferentes labores de acuerdo con los conocimientos técnicos y la destreza de cada uno de ellos. Aunque desde el siglo XVI las ordenanzas gremiales regulaban el tipo de trabajo que cada maestro debía ejecutar y que no debía de existir injerencia de un oficio sobre otro, es muy posible que fuera práctica generalizada que un mismo artífice tuviera un taller con oficiales con la capacitación suficiente para cumplir con varias de las tareas, ya que para construir un retablo se empleaban a diferentes colaboradores, por lo que también es muy factible que el maestro encargado del proyecto, subcontratara la hechura a talleres especializados.

Al menos desde 1723, Francisco Martínez había comenzado su prolija carrera como diseñador y realizador de retablos. En este punto, es importante señalar que la destrucción de muchas de sus obras, es un obstáculo que nos limita para realizar un estudio más puntual del estilo presente en sus trabajos vinculados con la hechura de retablos. Por otra parte, los documentos o contratos referentes a dichas obras no son lo suficientemente detallados para lograr reconstrucciones exactas. Con independencia de algunos estudios que han logrado una loable aproximación a temas y problema referentes a los gremios y artífices o bien, pequeños trabajos monográficos que se han ocupado de revisar algunos monumentos del periodo o aquellos vinculados con estudios de caso en el ámbito novohispano, no se han realizado análisis tipológicos comparativos y sistemáticos sobre los procesos artísticos, los cambios estilísticos, las influencias y los progresos de la escultura y la retablística virreinal en su conjunto⁴.

³ Cabe señalar que las obras pictóricas realizadas por el artista son numerosas, la primera se encuentra firmada y fechada en 1717 y representa a *Juan Francisco de Regis*. Es de lamentar que existan muy pocas referencias documentales sobre su actividad en este ramo, lo cual no es extraño debido a que en el virreinato novohispano, la labor de los artífices del pincel muy pocas veces fue protocolizada. No obstante, sabemos que fue muy prolífico gracias a las pinturas que se conservan con su firma y que se encuentran en diversas colecciones a lo largo del territorio mexicano y en colecciones en el extranjero.

⁴ Aún no se puede calibrar la actuación o aportaciones de Francisco Martínez en este terreno, incluso, en la documentación referente a este tipo de encargos, el artista asumió como su profesión la de pintor y dorador, y salvo una excepción, nunca es citado como arquitecto, ensamblador o escultor. En este punto, conviene señalar que Martínez no fue el único caso de artífice que incursionó en otro oficio ajeno al suyo, ya que sus contemporáneos José de Ibarra y Miguel Cabrera también se vincularían a la práctica retablística, y todos ellos, siguiendo los preceptos del tratadista Francisco Pacheco: “Porque todo lo imita el dibujo del pintor; que él es de donde se enriquecen casi todas las artes y ejercicios convenientes al uso de los hombres; y principalmente la escultura, arquitectura, platería, bordadura, arte de tejer y otras innumerables tocantes a traza y perfiles”. (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I Hugas, (Madrid: Cátedra, p. 334). Con esta cita, comprobamos como los pintores fueron considerados maestros del diseño, lo cual resultó sumamente conveniente para ellos ya que retomando los postulados que se remontan al Renacimiento pudieron realizar numerosos encargos vinculados con el dibujo arquitectónico e intervinieron en proyectos relacionados con la construcción de edificios y retablos. Durante los siglos XVI y XVII apenas se puede vislumbrar este fenómeno, en el cual también incluiríamos a los ensambladores y que culminará durante el XVIII, cuando se incrementa la “dispensa” para ejercer como “arquitecto” de retablos y tracista. No obstante, también hemos de señalar que hasta ese punto llegaba la capacidad de los pintores y ensambladores: únicamente a la realización de los proyectos y dibujos arquitectónicos. Más allá de este límite, se ingresaba en un ámbito ajeno y completamente distinto como es la construcción de un edificio, produciéndose una intromisión profesional que cuando se dio fue sumamente fallida, como fue el caso de Jerónimo de Balbás. Con relación a los doradores pocas son las noticias que tenemos, pero se puede detectar que siguiendo las prácticas gremiales, hay dinastías de dos o tres generaciones y entre ellos es habitual asociarse con ensambladores-escultores, ya que la construcción de retablos favoreció las relaciones laborales entre estos artistas y fomentó que pudieran vincularse a través de capacidades y habilidades técnicas afines. Solo así podemos entender que en la práctica, Francisco Martínez pudiera realizar la traza de retablos de nueva planta y hacer reparos en obras de gran importancia. En las relaciones documentales, el artista es muy versátil, ya que no solo elaboraba el diseño, sino que es muy probable que coordinara y supervisara cada uno de los procesos implicados en su manufactura, responsabilizándose de esta manera del adecuado funcionamiento de todos los trabajos vinculados con su hechura, siguiendo el proyecto que se había comprometido a realizar según las condiciones del contrato legal. El amplio número de trabajadores y oficios que requería la realización de un retablo nos permite conjeturar que Francisco Martínez pudo involucrarse de manera empírica, siguiendo los procedimientos de aprendizaje de los talleres novohispanos hasta capacitarse para resolver los

En su condición de pintor y dorador Martínez trabajó junto con los retablistas más brillantes y capaces de su época, con los que llegó a tener una afinidad muy clara y marcó los derroteros que siguió su trayectoria profesional. Es muy probable que la vinculación con artistas de la categoría de Jerónimo de Balbás (ca. 1673-1748)⁵ y Felipe de Ureña (1697-1777)⁶, le permitirán el conocimiento progresivo de las formas plásticas y arquitectónicas, así como un importante bagaje técnico. Particularmente Jerónimo de Balbás artista español natural de Zamora, que llegó a la Nueva España en 1718, ofreció a los maestros novohispanos nuevas vías para la creatividad, con una mayor amplitud en el manejo de las fuentes. El arquitecto-ensamblador fue uno de los principales impulsores en la zona de Andalucía del cambio de orientación, tanto en el diseño de las estructuras, como en la decoración de los retablos barrocos; su fama se debió particularmente a la hechura del retablo fabricado para el Sagrario de la Catedral de Sevilla (actualmente destruido), entre 1705-1709, en donde desarrolló una tipología retablística basada en el uso de la pilastra estípite como soporte, así como el protagonismo de lo decorativo frente a lo arquitectónico. Entre 1718 y 1725 el artista zamorano inició y concluyó el Retablo de los Reyes de la Catedral de México; esta magnífica obra de carpintería y ensamblaje fue novedosa en el ámbito virreinal por varias razones: no sólo incluyó un soporte diferente, en este caso la pilastra estípite, sino que toda la estructura retablística se integró a un nuevo tipo de conjunto, ya que aprovechando la forma poligonal del ábside de la Catedral de México, el artista dejó de utilizar el tradicional sistema reticular empleado hasta ese momento en los retablos, adecuando la construcción del mismo a un espacio arquitectónico, como si fuera un gran nicho decorado. Así, podemos señalar que a partir de 1725, inició la difusión y posterior consolidación de la pilastra estípite.

Retomando la trayectoria profesional de nuestro artista, en 1723 se comprometió con Alonso Vite, gobernador del pueblo de Metztitlán, a realizar un colateral estofado y dorado dedicado al culto de Nuestra Señora de los Dolores, cuya figura de bulto se veneraba en dicha iglesia. El contrato estipuló que el retablo debía medir diez varas de alto por siete de ancho, su costo sería de mil trescientos pesos y había de entregarse “tallado y dorado” en un plazo de cuatro meses, a partir de la fecha del concierto. Asimismo, el documento dispone el acomodo

problemas inherentes a la hechura de un retablo, tanto técnicos como funcionales e incluso económicos propios de cualquier obra.

⁵ Para conocer la trayectoria artística de Jerónimo de Balbás y las repercusiones de sus obras, *vid.* María Concepción Amerlinck, “Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de la ciudad de México”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 2 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979), 25-34; María Josefa Salud Caro Quesada, “Jerónimo de Balbás en Sevilla”, en *Atrio*, núm. 0 (Sevilla: 1988), 63-91; Ligia Fernández Flores, “Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto político y militar”, en *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Arte e Historia en Memoria de Juana Gutiérrez Haces (1948-2007)* (México: UNAM, IIE, FFyL, Fomento Cultural Banamex, 2011), 423-470; Oscar Flores Flores, “Jerónimo de Balbás en la Catedral de México”, en *La Catedral de México* (Barcelona: Fundación BBVA Bancomer, 2014) 202-221; Francisco Javier Herrera García, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001), 311-359; del mismo autor: “II. El retablo de estípites”, en *El retablo barroco sevillano*, (Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte, 2000) 101-171; Guillermo Tovar de Teresa, “El estípite barroco. Su origen español y su difusión novohispana”, en *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990), 103-123; del mismo autor: *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México* (México, Asociación de Amigos de la Catedral Metropolitana, A.C., Espejo de Obsidiana, 1990); “La simultaneidad de las modalidades en el barroco novohispano del siglo XVIII”, en *Santa Prisca Restaurada* (México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), 60-75; “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 10 (México: INAH, julio-septiembre 1990), 2-23; Elisa Vargas Lugo, “Nuevos documentos...”, 95-102.

⁶ Para conocer la trayectoria profesional de Felipe de Ureña, se recomienda la consulta de los siguientes autores: José Vergara Vergara, “El taller de Felipe de Ureña”, en *Boletín Monumentos Históricos* 5, (México: INAH, 1981) 35-50 y Fátima Halcón, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2012).

de un nicho central, que de acuerdo con el diseño presentado por nuestro artista y quizá por solicitud expresa de don Alonso Vite debía ajustarse “(...) para colocar un Señor *Ecce Homo*, como el que hoy veneran la escuela de Cristo, en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos de esta Ciudad, con el tamaño de siete cuartas en cuerpo entero y en su guarnición, los tableros de pintura de la Pasión de Nuestro Señor, según el mapa que dicho maestro ha de entregar, firmado de su nombre (...)”⁷. Desafortunadamente, el documento no especifica el diseño del retablo, aunque considerando la fecha de su encargo, quizá estuvo conformado por columnas salomónicas. En la actualidad, existen dos retablos colocados en la nave de la iglesia; se conservan en pésimo estado de conservación, quizá en algún momento fueron desmontados y ensamblados nuevamente, quedando completamente fragmentados y mutilados aunque por el tema de las pinturas quizá uno de ellos fue el realizado por el Francisco Martínez⁸.

Siguiendo la cronología que aporta la documentación con relación a sus obras, en 1727 tuvo la oportunidad de trabajar con Jerónimo de Balbás: el 1 de julio de ese año, contrató el dorado de tres colaterales y tres frontales para la capilla que el Real Tribunal del Consulado tenía en el convento de San Francisco de la Ciudad de México. El documento notarial es muy somero, ya que sólo se estipuló que las obras debían dorarse “(...) de oro de toda ley, con todo aseo, esmero y perfección y a satisfacción de dicho Real Tribunal y peritos que nombrare, dándolos acabados para el día ocho de noviembre que viene del presente año de la fecha, corriendo de su cuenta la paga de oficiales, oro y todo lo demás necesario, sin pedir más que cinco mil y ochenta pesos, en que por toda la dicha obra están compuestos y ajustados y no otra ninguna cosa”⁹. A pesar de que los tres conjuntos fueron destruidos en el siglo XIX, considero que estas obras fueron un hito en lo que se refiere a la proyección artística de Francisco Martínez como dorador, ya que a partir de esta fecha los encargos vinculados con la manufactura y dorado de retablos trascurrió sin interrupción hasta 1754.

Para el 9 de junio de 1729, el artista se obligó a dorar el retablo mayor de la iglesia del Santo Cristo de Chalma. Entre las condiciones para realizar la obra, se estipuló que el trabajo debía concluirse en un plazo de nueve meses, contados a partir del 1 de julio de ese año, es decir, el retablo debía quedar “perfectamente dorado y acabado” el 1 de abril de 1730, se menciona igualmente que “(...) todos los santos y figuras de talla que tiene dicho colateral, (serían) dorados, estofados y encarnados y el dorado con oro fino de toda ley (...)”¹⁰.

⁷ Silvia Bravo Sandoval, *Catálogos de documentos de arte en el Archivo General de Notarías, México 7, Notarios* (México: UNAM, IIE, 1985) 61; *Apud*, AHAGNDF. Notario Juan Díaz de Rivera, Notaría 199, vol. 1329, año 1723, 12 de diciembre de 1723, fs. 392 v.-394 r.

⁸ Si tomamos en consideración que el contrato especificó la realización de un nicho para colocar la escultura de un *Ecce Homo* y una *Virgen de los Dolores*, ambas imágenes se encuentran colocadas en uno de los retablos, el más deteriorado de todos ellos. Los nueve cuadros que se conservan representan escenas de la Pasión de Cristo, aunque iconográficamente parece que sufrieron una alteración, puesto que hay tres obras en el remate que aluden al momento de la Crucifixión. Suponemos que en esta primera etapa Francisco Martínez traspasó a otro maestro la talla y ensamblaje del retablo y nicho, así como la escultura del *Ecce Homo* y únicamente se encargó de realizar el dorado y la pintura de los lienzos.

⁹ Bravo Sandoval, *Catálogos...*, 26; *Apud*, AHAGNDF. Notario Diego Díaz de Rivera, Notaría 198, vol. 1296, año 1727, 1 de julio de 1727, s/n/fs. Aunque no hay constancia documental, y considerando que cuatro meses es muy poco tiempo para manufacturar tres retablos, es muy probable que Balbás iniciara su talla y ensamblaje antes de que contrataran a Francisco Martínez como dorador, por lo que suponemos que su ejecución debió prolongarse durante los meses siguientes, de tal manera que el trabajo de ambos maestros quizá coincidió en periodos hasta el momento en que los retablos estuvieron terminados y perfectamente acabados e instalados antes de finalizar el año.

¹⁰ Citado en Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, Quinto Centenario, 1988) 375-376; *Apud*, AHAGNDF. Notario Juan Manuel Hidalgo, Notaría 310, vol. 2115, años 1727-1731, 9 de junio de 1729, f. 38 r.

Desafortunadamente en el documento no se menciona quién fue el autor del retablo, puesto que a Martínez solo se le contrató para realizar el dorado.

Por la documentación localizada a la fecha, se desprende que a partir de 1730, el pintor dedicó una atención cada vez mayor a su actividad como dorador, retablista y diseñador. Para realizar las trazas y dibujar sus proyectos, plantas y alzados para los retablos y otras obras de carácter efímero, el artista debió de dominar los conocimientos básicos vinculados con la arquitectura, ya que para ejecutar el diseño de estos aparatos fue imprescindible conocer el uso de los órdenes relacionados con la proporción. Respecto a las motivaciones e inquietudes profesionales que pudieron inducir a Francisco Martínez a tomar un camino que lo distanciaba de dedicar todos sus esfuerzos únicamente al arte de la pintura, los datos de que disponemos nos permiten tratar de ofrecer una explicación. En mi opinión es evidente que el pintor procuró un reconocimiento como artista, el cual repercutiría favorablemente en sus ingresos. En este sentido, su profesión como dorador le ofreció el medio idóneo para vincularse con una clientela que demandaba este tipo de trabajos, mejor remunerados, amén de formar al mismo tiempo su prestigio como maestro del pincel. Para lograr dichos objetivos, Martínez debió valerse de todos sus conocimientos artísticos por lo que al igual que cualquier creador, partió de la tradición local de la que recibió no sólo modelos e influencias, sino también modos de pintar y dorar. De esta manera, el maestro tuvo las herramientas que le permitieron primero, aprender técnicas y habilidades relacionadas con ambos oficios, para posteriormente desarrollar un arte propio, en donde la destreza manual aunada a la adquisición de conocimientos intelectuales muy probablemente se vieron reflejados en el diseño y manufactura de los retablos que le fueron encargados. En este sentido, Francisco Martínez fue un artista producto de su época, de sus circunstancias y de los hábitos profesionales.

Para el 9 de junio de 1732, trabajó nuevamente con Jerónimo de Balbás dorando el retablo mayor de la capilla del Tercer Orden de San Francisco¹¹. Con base en la noticia de la *Gaceta de México* de ese año, sabemos que el 9 de noviembre de 1732¹², con toda suntuosidad, se estrenó el retablo. El 20 de abril de 1735, volvemos a encontrar a Francisco Martínez contratando la fabricación de un colateral para el coro alto de la iglesia del convento de la Encarnación de la Ciudad de México¹³. Este documento adquiere un gran valor, en tanto que nos da la pauta de la forma en la cual nuestro artista trabajaba, además de que nos permite vincularlo con otro de los maestros, cuya línea dinástica se remite a una de las familias más destacadas de escultores y entalladores indígenas del último tercio del siglo XVII y mediados del XVIII: los Xuárez. En la primera memoria, firmada y fechada por Martínez, se menciona que la obligación de Xuárez era ejecutar “(...) cuatro nichos, banco y cornisa con sus remates y mesa de altar, y dice que lo último en que lo hará en blanco y lo pondrá será en doscientos pesos”¹⁴. Como solía acontecer con los ajustes de las obras, esta no fue la excepción, y aunque

¹¹ Citado en Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana...*, 317; *Apud* AHAGNDF. Notario Antonio Pérez Purcheno, Notaría 507, vol. s/n, años 1731-1739, 9 de junio de 1732, fs. 8 r. y v.

¹² Seguramente hay un error en la impresión de la *Gaceta*, ya que el retablo debía estrenarse en diciembre y no en noviembre, coincidiendo con la celebración religiosa. Juan Francisco Sahagún de Arévalo, *Gacetas de México*, vol. II: 1732 a 1736, (México: Secretaría de Educación Pública, 1950), 68.

¹³ La primera referencia a este documento fue consignada en las notas que Xavier Moyssén hiciera al libro de Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México* (México: UNAM, IIE, 1990) 265, cap. XXIII, mismas que le fueron proporcionadas por Enrique Berlin. *Apud*, AGN. *Bienes Nacionales*, vol. 531, exp. 4, s/n/fs.

¹⁴ *Ibid.* ¿El “Xuárez” al que hace referencia este documento será Ignacio Xuárez ó José Lázaro Xuárez, hijos de Tomás Xuárez? Es muy factible considerar esta posibilidad, ya que de acuerdo con Guillermo Tovar de Teresa: “El taller de Tomás Xuárez –hasta donde se advierte– era familiar. Tres de sus hijos (Salvador de Ocampo, Gregorio y José Lázaro) trabajaron

no especificó la fecha, Martínez tuvo que presentar un nuevo presupuesto, en donde el costo del colateral se redujo a cuatrocientos veinte pesos. Resulta significativo comparar las repercusiones inherentes a este ajuste, ya que en el primer documento rubricado, el artífice advirtió: “Esto es lo que hemos sacado (se refiere a él y a José Lázaro Xuárez) con las circunstancias de todo muy pulido. Si vuestra reverencia quisiere que sea de menos costo, puede, *pero no muy pulida la talla (...)*”. En la segunda memoria, anticipó: “Sus costos de madera y dorado, *serán con toda la conveniencia que se puede (...)*”¹⁵; es decir, el trabajo que implicaba la talla y su policromía no tendrían la misma calidad. Según consta en la memoria de este documento, el pequeño retablo se terminó el 6 de enero de 1736, cuando el artista afirmó que recibió los cuatrocientos veinte pesos “en lo que se ajustó dicha obra, de que di cumplimiento”¹⁶.

Mientras que nuestro artista realizaba los encargos arriba mencionados, para el 25 de agosto de 1735, Jerónimo de Balbás se comprometió a realizar el Altar del Perdón de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, su costo sería de doce mil pesos y quedaría terminado en nueve meses, es decir, a fines de mayo o principios de junio de 1736¹⁷. Fue Francisco Martínez quien realizó el dorado y otros encargos, ya que “contrató en 30 de marzo de 1737 el dorado de los ángeles del órgano por \$350; las cuatro tribunas del coro, por \$900 cada una; los altares de San Bartolomé y de San Lorenzo, por \$750, dándole los altares viejos; y el de Ntra. Sra. del Perdón por \$3,200; dándole también el viejo. Se comprometió a entregarlo todo en forma perfecta, obligando para ello todos sus bienes”¹⁸. Por lo que respecta a los retablos de San Bartolomé y San Lorenzo, nada se conserva de ellos, aunque con base en esta información, sabemos que fue Francisco Martínez quien ejecutó el dorado del Altar del Perdón en dos meses y diecinueve días, si consideramos que dicha obra fue inaugurada el 19 de junio de 1737, como quedó consignado en la *Gaceta de México*. Todas estas noticias resultan extraordinarias, tomando en consideración la envergadura del trabajo: Francisco Martínez había contratado el año anterior el dorado del Retablo de los Reyes, que sería inaugurado en septiembre de 1737. Podemos conjeturar, por el contrato que sigue, que el Cabildo catedralicio decidió que el mismo artista ejecutara el dorado del Altar del Perdón, ya que si estaba realizando el de los Reyes, era evidente que su calidad podía repercutir en ambos encargos.

Como ya señalamos, Francisco Martínez también fue el responsable de dorar el Retablo de los Reyes, el cual había sido fabricado por Jerónimo de Balbás entre 1718 y 1725, es decir, cuando se contrató el dorado ya habían transcurrido once años de su conclusión. El costo por

como ensambladores y un pariente –el cacique Ignacio Xuárez– se encargaba del dorado de varias obras”. En este sentido, podríamos pensar que el documento en cuestión alude a José Lázaro Xuárez, ya que hay constancia de que Francisco Martínez y un artífice de nombre Joseph Xuárez “maestro de ensamblador y entallador”, trabajaron en 1736 en la compostura del monumento de semana santa perteneciente al Hospital de Jesús de la Ciudad de México. Respecto al dorado, Martínez hizo un presupuesto de doscientos ochenta pesos, en donde incluyó un frontal, por lo que el costo total del colateral era de quinientos cinco pesos. Vid. Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)* (México: Serfín, 1990), 49. Asimismo, debe consultarse el artículo de Gustavo Curiel, “Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 59 (México: IIE, UNAM, 1988), 129-150.

¹⁵ AGN. *Bienes Nacionales*, vol. 531, exp. 54, s/n/fs. Las cursivas son mías.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 112, documento 1, 25 de agosto de 1735.

¹⁸ Alberto María Carreño, “Los Órganos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México”, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* (México: tomo XVI, número 4, octubre-diciembre, 1957), 337. El autor aporta datos e información que afirma haber consultado en un libro que se resguarda en el archivo de la Catedral.

este trabajo, contratado el 9 de mayo de 1736 se remató en veintidós mil seiscientos cincuenta pesos y debía concluirlo en catorce meses a partir del otorgamiento del primer pago. De los pocos datos artísticos que arroja el documento, se menciona que el retablo debía de tener las siguientes calidades: “Debe de ser dorado todo de oro limpio, bronceado en las partes que requiera y lo pida la obra (...) Y dicho oro ha de ser el mejor de cuerpo y color igual, desde el principio y fin de toda obra, y las imágenes o esculturas han de ser coloridas a imitación de las romanas, que no las estofan sobre oro, por no confundir su simetría y con sólo unas crillas de oro realzado sobre cisa al óleo, sin más que los coloridos naturales con sus cambiantes en los altos, en lo rebajos sin medias tintas. Las encarnaciones han de ser a pulimento, la imprimación de ellas y sobre dicha imprimación se han de encarnar a punta de pincel para que queden muy naturales y de permanencia, como también los pabellones para la mayor explicación de su escultura y los signos de las estatuas y rótulos que explique el nombre de cada uno”.¹⁹ Cabe señalar que el trabajo que realizó en ambos monumentos catedralicios fue su consagración ante sus futuros comitentes ya que acreditó a su autor como maestro consumado y le abrió definitivamente una proyección que se vería reflejada en otros trabajos que el poderoso Cabildo de la Catedral le encargaría. Tan afamados artistas tuvieron su compensación con la noticia publicada en la *Gaceta* de 1737, y aunque no se hizo alusión a sus nombres, orgullosamente se mencionó que el retablo era la obra del “continuado afán de los Artífices” y la más “lucida y costosa de América”²⁰.

El 14 de julio de 1738, Francisco Martínez concertó con doña María de Balbosa (o Barbosa) la construcción de un colateral para la iglesia de San Fernando dedicado a Nuestra Señora de Loreto “a la moda nueva de estípites y pulida talla”²¹. En este mismo año, documentalmente encontramos al artista trabajando con otro de los destacados ensambladores de la primera mitad del siglo XVIII: Felipe de Ureña. El 24 de septiembre de 1738, Francisco Martínez y el ensamblador se comprometieron a fabricar la obra para la iglesia de monjas de *Regina Coelli*. Su costo sería de nueve mil pesos y se realizaría en un plazo de un año y seis meses a partir del otorgamiento de la escritura, es decir, quedaría listo para el 24 de marzo de 1740. De acuerdo con Fátima Halcón, quien en un excelente trabajo ha dedicado sus esfuerzos a elaborar una biografía artística de Felipe de Ureña, lo más notable del retablo de Nuestra Señora de la Fuente es “la exclusión de los soportes por un determinado tipo de adorno, sustitución que se difundiría en el ámbito novohispano en los años posteriores. No utiliza la pilastra nicho, que tan de moda llegó a estar en todos los medios artísticos en combinación con los estípites, y que el propio Ureña adoptó en una gran parte de sus obras (...) Ureña se aparta de los modelos balbasianos al sustituir la entidad arquitectónica del soporte estípite por un tipo

¹⁹ Vargas Lugo, “Nuevos documentos...”, 103-106; *Apud.* AHAGNDF, Notario Juan de Balbuena, Notaría 65, 9 de mayo de 1736.

²⁰ Sahagún de Arévalo, *Gacetas...*, vol. III, 57-58. Indudablemente Francisco Martínez estuvo atento a las novedades introducidas por Jerónimo de Balbás en este retablo. Como ya se ha mencionado en diferentes ocasiones, es probable que el conjunto causara una gran impresión en la capital novohispana, no sólo por la calidad de la obra, sino también por las novedades estilísticas. Hay que señalar que el artista zamorano se convirtió en el ámbito artístico novohispano en el precursor de una nueva arquitectura. Desde su arribo a la capital del virreinato, hizo gala de un fuerte temperamento, orgulloso de su talento siempre buscó proporcionarse los recursos para llevar una vida de lujo, protagonizó numerosos pleitos de los que existe constancia documental y en donde se puede vislumbrar a un artista que se precia de su intransigencia ante los requisitos de su clientela civil y religiosa, basando sus argumentos en una serie de postulados teóricos y prácticos. Muchos rasgos de su carácter despertaron un profundo antagonismo, particularmente entre los arquitectos novohispanos, quienes no dudaron de descalificar sistemáticamente sus propuestas edilicias y las vinculadas con el ramo de la arquitectura.

²¹ AGN. *Indiferente virreinal*, caja 0218, exp. 008. El orden del expediente está invertido y la foliación es moderna. Esta noticia fue registrada por Manuel Toussaint.

de pilastra nicho de mayor desarrollo ornamental, cuya tipología llegaría a convertirse en el prototipo preferido por los artistas, pasada la segunda mitad de siglo”²². Como veremos a continuación, la relación profesional entre Martínez y Ureña se mantuvo durante el periodo de residencia del artista oriundo de Toluca en la capital novohispana. En efecto, al año siguiente, para el 15 de marzo de 1741, Felipe de Ureña “maestro de ensamblador y carpintero” y Francisco Martínez “maestro de dorador”, se comprometieron con los carmelitas descalzos de la Ciudad de México para ejecutar el retablo mayor de la iglesia de San Sebastián, la cual se estaba reedificando en el momento en que se concertó la escritura²³. El diseño fue invención de Felipe de Ureña; tanto la fabricación del retablo, como el dorado tendría un costo de doce mil pesos y Martínez se comprometió a entregarlo perfectamente dorado el 8 de junio de 1742, por lo cual cobraría cinco mil doscientos pesos²⁴. Salvo por algunos detalles técnicos y referentes a las advocaciones, desconocemos el diseño del retablo, todo parece indicar que Ureña empleó en su manufactura los apoyos de moda: si el templo estaba siendo renovado, qué mejor que su retablo principal luciera columnas estípites.

El 9 de marzo de 1743, Francisco Martínez firmó el protocolo en donde se obligó a dorar el altar mayor de la Catedral de México. El documento no tiene mayores especificaciones, salvo el referir que después de haber hecho postura, su proyecto fue elegido. Para cuando el artista se comprometió a iniciar el dorado del altar, su construcción debió estar muy adelantada, pues con base en las fechas de las escrituras, Jerónimo de Balbás ya tenía veintidós meses trabajando. La postura de Francisco Martínez es escueta y precisa, señalando que doraría todo el altar de oro fino, de un solo color; se obligaba a entregarlo en un año a partir del otorgamiento de la escritura y solicitaba un anticipo de cuatro mil pesos, que debían de entregarse a Ignacio Jordanes, maestro de batihoja para la adquisición del oro. Concluida la obra, podrían evaluarla los peritos que se designaran para tal fin y en caso de requerirse, realizar los arreglos necesarios²⁵. Las condiciones propuestas por el maestro fueron aceptadas²⁶ y también resolvieron que Jerónimo de Balbás debía asistir y supervisar toda la obra del dorado “a su plena satisfacción e inteligencia”, trabajo por el cual le pagarían mil pesos²⁷. La Catedral atrajo el interés de los artistas más importantes de la capital virreinal, quienes entraron en franca competencia por formalizar todos los encargos que pudieran obtener y por lo que nos refieren los documentos, Martínez gozó de la confianza de una gran mayoría de los miembros del Cabildo catedralicio. Para 1747, nuevamente Francisco Martínez trabajó para la Catedral Metropolitana; en esta ocasión, se le encargó la fábrica de un retablo nuevo para la capilla de San José²⁸, el cual tampoco se conserva.

El 9 de marzo de 1749, Francisco Xavier Martínez, “maestro examinado en el noble arte de la pintura y juntamente del oficio de ensamblador y dorador”, se obligó con las monjas del convento de Nuestra Señora de Balvanera para realizar la fábrica del altar mayor de su iglesia:

²² Halcón, *Felipe de Ureña...*, 70-72.

²³ Documento citado en Vergara, “El taller...”, 38-39; *Apud*, AHAGNDF. Notario Juan Antonio de Arroyo, Notaría 19, vol. 138, 15 de marzo de 1741, fs.189 r.-193 v.

²⁴ *Ibid.*, f. 189 v.

²⁵ Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 4, legajo 134, documento 1, ca. enero-febrero de 1743.

²⁶ ACCM. *Actas de Cabildo*, Libro 36, años 1741-1744, fs. 148 r.-149 v.

²⁷ *Ibid.* Para la revisión de este retablo *Vid.* Flores, “Jerónimo de Balbás...”, 202-221. El artículo ofrece una enriquecedora visión del trabajo intelectual de Jerónimo de Balbás, al tiempo que aporta una interpretación muy sugerente sobre el diseño del Altar del Perdón y del Altar Mayor.

²⁸ ACCM. *Actas de Cabildo*, Libro 39, años 1747-1749, fs. 65 v., 67 r., 81 r. y v., 82 v., 83 r., 101r. y v. y 103r.

“según el alto y ancho que demandan sus tamaños, añadiéndole a dicho mapa los ocho estípites del primero y segundo cuerpo, con sus medallas y ángeles y en ellas ocho santos de medio relieve, siendo los de las altas cuatro doctores, de María y los de las bajas otros cuatro doctores marianos y en el trono del Santísimo Sacramento en los dos huecos figurados en el mapa, en el uno que es el de arriba, se ha de poner una estatua de nuestro seráfico padre San Francisco y en el otro, que es el de abajo, otra de Nuestra Señora la Virgen María, en el Misterio de la Purísima Concepción, con el título de Ocotlán. Y en los medallones u óvalos de los lados, se han de poner las imágenes de los Santos Patriarcas y del señor San Antonio de Padua, según el modo y forma en que están los del altar mayor de la capilla del Venerable Orden Tercero de nuestro seráfico padre San Francisco de esta Ciudad, con todas las dichas estatuas y demás imágenes de los santos, que le han de adornar de talla, muy hermosos, estofados y dorados, con los rostros muy perfectos.”²⁹. De acuerdo con la escritura, el retablo tuvo un costo de cinco mil pesos y debía de entregarlo el 8 de septiembre de ese año, fecha de la Natividad de María. Como parte del ajuste, también se convino que el pintor se quedaría con el colateral viejo; de este retablo, nada se conserva.

El 15 de abril de 1751, Francisco Martínez se obligó a la ejecución de tres colaterales y una peana para la capilla del Tercer Orden de San Francisco de Huichapan, en el actual Estado de Hidalgo. De acuerdo con la escritura notarial, dos retablos se ubicarían en la capilla y uno en la sacristía. El ensamblador Francisco Anaya, también figuró en la escritura, comprometiéndose a participar de las obras. El retablo principal debía medir doce varas en alto y ocho y media de ancho, sin contar los zoclos, que debían ser proporcionados con el diseño. Estaría adornado con esculturas estofadas y “todo el resto del colateral dorados, hasta sus pavimentos o extremos”. Afortunadamente, este retablo aún se conserva en su sitio y aunque ha sufrido algunas modificaciones, en lo general se ha preservado en muy buen estado de conservación³⁰. El mismo año, para el 5 de mayo, Francisco Martínez, nuevamente con la colaboración del ensamblador Francisco de Anaya, firmó la escritura para realizar un colateral para el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, el cual sería colocado de espaldas al coro.³¹

Con relación a su actividad como retablista, el último documento de su participación en este campo lo tenemos fechado el 18 de julio de 1754, cuando Francisco Martínez “maestro del liberal nobilísimo arte de pintura” otorgó escritura pública con los miembros de la mesa de la Cofradía del Santo *Ecce Homo*, ubicada en el convento de Regina Coelli para fabricar el retablo

²⁹ Referencia documental tomada de Tovar de Teresa, *Nuevas investigaciones...*, 11. El investigador consigna que este documento se localiza en las fojas 100 a 102, aunque inicia en f. 99 v. y termina en f. 104 r.; *Apud.*, AHAGNDF. Notario Gregorio Pérez Cancio, Notaría 508, vol. 3400, años 1747-1749, 15 de marzo de 1749, fs. 99 v.-104 r.

³⁰ Referencia documental tomada de Gabriel Loera Silva, “Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos”, en *Santa Prisca restaurada* (México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), 163, 164, 166; *Apud.*, AHAGNDF. Notario Francisco de Rivera Buitrón, Notaría 588, vol. 4021, años 1751-1753, 15 de abril de 1751, fs. 125 v.-127 v. De acuerdo con la misma escritura, el segundo retablo, en donde se colocaría la escultura de Nuestra Señora de los Dolores, debía medir ocho varas de alto, estaría adornado con lienzos de pintura al óleo, “estatuas sin estofar y el resto dorado de oro limpio”. El colateral de la sacristía sería de seis varas de alto incluyendo el zoclo; este retablo tendría un medio punto con lienzos con la vida de la Virgen y “la peana de Nuestra Señora de los Dolores”. Estaría enmarcado con molduras doradas y cristales “con sus ángeles que tenga las varas del palio, que ha de ser correspondiente a la pariguela (*sic*), el que ha de ser de una persiana o damasco de España, curiosamente labrado”. Los artífices se comprometieron a concluir el trabajo para el mes de noviembre, además se mencionó que también fabricarían unos candeleros para la mesa del altar, unos atriles, un palabrero y el frontal del altar mayor; el costo de todo fue de cuatro mil pesos.

³¹ *Vid.* Laura Hernández, “Los artífices de la sillería”, en Nelly Sigaut et. al., *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, vol. I (México: El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006), 267. La autora del artículo y de la transcripción del documento cita como referencia AHBG. *Clavería*, caja 5, f. 268, 5º Cuaderno de Recaudos de Comprobación, 1730-1756, comprobante de cuenta desde 28 de octubre de 1730 hasta abril de 1756, 5 de mayo de 1751.

del altar mayor. La obra tuvo un costo de seis mil quinientos pesos y debía entregarse perfectamente acabado en el plazo de un año, es decir, el 18 de julio de 1755. No obstante, la escritura estipuló la entrega en dos plazos distintos: en seis meses debía verificarse la colocación del retablo “en blanco” en el sitio del altar mayor. Por otra parte, el dorado se realizaría durante los seis meses siguientes, para darlo por terminado en la fecha comprometida. De acuerdo con el documento, el artista formó un dibujo que presentó para el ajuste de la obra y además acordó realizar por el mismo precio cuatro hacheros, dos pedestales y seis blandoncillos de madera. Al centro del retablo se colocaría “de la más fina pintura y loable pincel” un lienzo de la Natividad de la Virgen, “por lograr así la mayor perfección y evitarle el mayor costo si la fabricase de relieve”³².

Esta es la última noticia documental que tenemos sobre su actividad profesional, ya que con base en su testamento, sabemos que el pintor tuvo serios problemas de salud, pues estaba perdiendo la vista, lo cual es muy probable que repercutiera en los encargos que recibió su taller. Murió en la Ciudad de México, el 11 de abril de 1758.

Siglas:

AGN - Archivo General de la Nación, México
AHAGNDF - Acervo Histórico del Archivo General de Notarías del Distrito Federal
AHBG - Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
AHDF - Archivo Histórico del Distrito Federal
BANAMEX - Banco Nacional de México
FFyL - Facultad de Filosofía y Letras
IIE - Instituto de Investigaciones Estéticas
INAH - Instituto Nacional de Antropología e Historia
INBA - Instituto Nacional de Bellas Artes
SEP - Secretaría de Educación Pública
UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México

Bibliografía

Amerlinck, María Concepción. 1979. “Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de la ciudad de México”. En *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 2, 25-34. México: INAH.
Bravo Sandoval, Silvia. 1985. *Catálogos de documentos de arte en el Archivo General de Notarías. México, 7, Notarios*. México: UNAM, IIE.
Caro Quesada, María Josefa Salud. 1988. “Jerónimo de Balbás en Sevilla”. En *Atrio*, núm. 0, 63-91. Sevilla.
Carreño, Alberto María. 1957. “Los Órganos, el Altar del Perdón y las Tribunas de la Catedral Metropolitana de México”. En *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XVI, número 4, 326-338. México.
Curiel, Gustavo. 1988. “Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 59, 129-150. México: IIE, UNAM.
Fernández Flores, Ligia. 2011. “Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto político y militar”. En *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Arte e Historia en Memoria de Juana Gutiérrez Haces (1948-2007)*, edición de Gustavo Curiel, 423-470. México: UNAM, IIE, FFyL, Fomento Cultural Banamex.
Flores Flores, Oscar. 2014. “Jerónimo de Balbás en la Catedral de México”. En *La Catedral de México*, 202-221. Barcelona: Fundación BBVA Bancomer.
Halcón, Fátima. 2012. *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

³² Referencia documental tomada de: Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana...*, 317-318; *Apud.*, AHAGNDF. Notario Gregorio José Pérez Cancio, Notaría 508, vol. 3405, año 1754, 18 de julio de 1754, fs. 152 v.-154 v. Además de este importante documento, sabemos que con motivo del estreno de una Custodia y la dedicación del retablo en 1755, el doctor don Juan Antonio de Naxera, teólogo de la Real Universidad de México, dedicó un sermón, en donde a decir de Guillermo Tovar, lo más importante es la interpretación iconográfica, *Ibid.*, pp. 314-316.

- Hernández, Laura. 2006. "Los artífices de la sillería". En *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, vol. I, 267-281. México: El Colegio de Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Herrera García, Francisco Javier. 2001. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- _____. 2000. "II. El retablo de estípites". En *El retablo barroco sevillano*, 101-171. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte.
- Loera Silva, Gabriel. 1990. "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos", en *Santa Prisca restaurada*, 152-183. México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero.
- Pacheco, Francisco. 1990. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda I Hugas. Madrid: Cátedra.
- Sahagún de Arévalo, Juan Francisco, *Gacetas de México*, vol. II: 1732 a 1736. México: SEP.
- _____. 1950. *Gacetas de México*, vol. III: 1737 a 1742. México: SEP.
- Toussaint, Manuel. 1990. *Pintura colonial en México*. Edición de Xavier Moyssén. México: UNAM, IIE.
- Tovar de Teresa, Guillermo. 1988. *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*. México: FCE, Quinto Centenario.
- _____. 1990. "El estípite barroco. Su origen español y su difusión novohispana". En *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana*, 103-123. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- _____. 1990. *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México*. México: Asociación de Amigos de la Catedral Metropolitana, A.C., Espejo de Obsidiana.
- _____. 1990. "La simultaneidad de las modalidades en el barroco novohispano del siglo XVIII". En *Santa Prisca Restaurada*, 60-75. México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero.
- _____. 1990. *Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*. México: Serfín.
- _____. 1990 "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite". En *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 10, 2-23. México: INAH.
- Vargas Lugo, Elisa. 1974. "Nuevos documentos sobre Gerónimo, Isidoro y Luis de Balbás", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 43, 95-102. México: UNAM, IIE.
- Vergara Vergara, José. 1981. "El taller de Felipe de Ureña", en *Boletín Monumentos Históricos* 5, 35-50. México: INAH.

Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos: Francisco Vieira Servas

Beatriz Coelho¹



Metodologia

A Pesquisa foi desenvolvida durante um período de três anos, com o apoio financeiro do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig). Para sua realização, contei com a colaboração do historiador Marcos César de Senna Hill, de várias bolsistas concedidas por essas instituições² e o apoio do Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Como restauradora, utilizei como fonte primária os retábulos com documentos comprobatórios e retábulos com coroamentos em forma de arbaletas³ de onze cidades históricas de Minas Gerais, submetendo-os a análises formais e estilísticas. A pesquisa foi iniciada por um levantamento dos documentos existentes no Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), no Rio de Janeiro, e de livros e artigos que fazem referência a este importante escultor, especificamente o de Zoroastro Vianna Passos⁴, e de Adriano Ramos⁵ além de outros autores, como Cônego Raimundo Trindade, Myriam Andrade Riberio de Oliveira, Germain Bazin, Judith Martins, Eduardo Pires de Oliveira além de dois novos livros, sobre o autor e região onde morou e trabalhou, lançados recentemente pela Universidade Federal de Minas Gerais⁶. Consultamos, também, o Anuário do Museu da Inconfidência, que traz a transcrição do seu testamento, o Arquivo da Casa de Borba Gato, em Sabará, e o Inventário de Bens Móveis e Integrados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Fizemos, especialmente, análise de retábulos sobre os quais existe documentação que assegure a execução por Servas ou que a ele são atribuídos.

¹ Conservadora/restauradora, pesquisadora, professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: beatrizvcoelho@gmail.com

² Moema Nascimento Queiroz, Nilza da Silva Moraes, Jeaneth Xavier de Araújo, Josefina Renata Prieto Boscán, Soraya Lages e Tatiana Lúcia dos Santos.

³ Termo usado pela historiadora brasileira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1978), para designar sinuosidade que lembra um arco medieval e que foi empregada por Francisco Vieira Servas nos coroamentos dos seus retábulos.

⁴ *Em torno da história de Sabará* (Iphan, 1940).

⁵ *Francisco Vieira Servas, escultor português em Minas Gerais* (2002).

⁶ Programa “Circuito Vieira Servas” sobre o autor e região onde morou e morreu.

As cidades visitadas foram: Catas Altas, Caeté, Sabará, Congonhas, Mariana, Barra Longa, Belo Vale, Itaverava, Itatiaia, Nova Era, Rio Piracicaba e São Domingos do Prata. Documentamos os trabalhos estudados através de anotações, fotografias, gravações de áudio e vídeo, gráficos e desenhos e inserimos os resultados em um banco de dados informatizado, tendo empregado, para comparações, os aplicativos, Photoshop e Power Point.

A base da pesquisa foi o retábulo-mor de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana (1770/75), e os retábulos de São Simão Stock (1778) e o da capela-mor da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará (1806/09), todos com documentação comprobatória da autoria de Francisco Vieira Servas. Também entraram em nossos estudos os altares colaterais do Rosário, de Mariana, e o de São João da Cruz, aceitos por quase todos os estudiosos como de sua autoria. A Igreja Matriz de Catas Altas também fez parte de nossos estudos, onde Servas, comprovadamente, recebeu pagamentos como entalhador em 1753, 57 e 59, pela irmandade do Santíssimo Sacramento, responsável pela construção da igreja (MARTINS, 1974) embora, nos documentos até hoje conhecidos, não sejam especificadas exatamente as obras de sua autoria nesta matriz.

Além dos altares citados, foram examinados e documentados os retábulos da Matriz de Santo Antônio, em Itaverava, o da Matriz de São José da Lagoa, em Nova Era, o retábulo-mor da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, dois da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Sé de Mariana e também os do Seminário Menor de Nossa Senhora da Boa Morte, e o da Confraria do Cordão de São Francisco, e o altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis desta mesma cidade, o de Nossa Senhora da Piedade e do Sagrado Coração de Jesus, na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, no Caraça, em Catas Altas, perfazendo, 18 retábulos.

Dados biográficos

Francisco Vieira Servas era filho de Domingos Vieira e de Teresa Vieira. Foi batizado no dia 22 de janeiro de 1720, em um lugar chamado Servas, da freguesia de Eira Vedra, conselho de Vieira, comarca de Guimarães, arcebispado de Braga, no Minho, Norte de Portugal.⁷ Servas provavelmente chegou no Brasil antes de 1753⁸. Esta conclusão baseia-se em documentos mencionados por Judith Martins com referência a pagamentos que Servas recebeu em 14 de outubro de 1753, por sua participação nos trabalhos da igreja matriz de Catas Altas⁹.

De acordo com seu testamento, Vieira Servas era branco, solteiro, e morreu sem deixar herdeiros. Morou em Catas Altas e em Vila Nova da Rainha, atualmente Caeté, onde foi irmão remido da Irmandade das Almas, e também em São Miguel do Piracicaba, hoje Rio Piracicaba, onde faleceu em 12 de julho de 1811, com 91 anos¹⁰. Foi enterrado em um túmulo, “do arco cruzeiro para a frente”¹¹ na capela principal de São Domingos do Prata, que, construída em 1768, foi demolida 1840, reconstruída e demolida outra vez em 1960, tendo sido substituída por uma igreja nova, não restando, no local, nada da antiga igreja nem do cemitério.

Servas era o dono de uma fazenda em São Miguel do Piracicaba e tinha também metade de outra fazenda em São Domingos do Prata, muito próximo ao Ribeirão de São Nicolau, que

⁷ Documento encontrado em Portugal pelo historiador português Dr. Eduardo Pires de Oliveira.

⁸ COELHO, Beatriz. 2001.

⁹ MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.

¹⁰ Testamento (09 de julho de 1809) e atestado de óbito (17 de julho de 1811) de Francisco Vieira Servas e Livro de óbitos da freguesia de São Miguel do Piracicaba, fls. 308v. e segs. Arquivo Histórico do Museu do Ouro, Sabará, MG.

¹¹ Segundo seu Atestado de óbito.

ele compartilhou com Juliana Maria Alves citada no testamento, mas sobre a qual não temos informação. Esta fazenda era conhecida como "Fazenda do Servas" mas seu nome mudou com o passar do tempo para "do Selvas". Em março de 1997, entrevistei a senhora Anita Alves Torres, moradora em São Domingos do Prata, que foi dona dessa fazenda, tendo nela morado durante quarenta anos. Ela desconhecia completamente quem tinha sido Francisco Vieira Servas e a razão do nome da fazenda. Nessa ocasião, a placa com o nome da fazenda era "Fazenda da Selva". O lugar corresponde exatamente à descrição feita por Servas em seu testamento e a casa ainda existe em ótimo estado de conservação, porém bastante ampliada e modificada. Não foi possível encontrar nela nenhuma talha ou objeto que confirmasse a informação de ter morado ali um entalhador e escultor.

Os retábulos

Os retábulos sobre os quais já são conhecidos recibos de pagamentos ao entalhador e escultor Francisco Vieira Servas são três: o altar-mor da capela de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana (1770/75) (**Fig. 1**), o colateral do lado do Evangelho (1778) Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará e o retábulo-mor da mesma capela. (1806/09). Os três são em estilo rococó, com predominância da verticalidade e pintura branca com elementos em dourado. O retábulo do Rosário de Mariana tem grande arbaleta com rocalhas flamejantes nas laterais e lambrequins, estando inserida em um arco pleno; apresenta quatro grandes anjos no coroamento segurando uma tarja, com o monograma, A M, e vários querubins no sacrário. Ao contrário, o colateral de São Simão Stock (lado do Evangelho) não tem elementos antropomorfos ou zoomorfos, mas tem a arbaleta com lambrequins sob uma sanefa e o retábulo-mor tem apenas alguns querubins fazendo parte dos quartelões. Cada retábulo é formado por dois quartelões e duas colunas retas com fuste estriado, sendo que o do altar-mor de Sabará tem curvas sinuosas na base. O coroamento dos três é em forma de arbaleta com lambrequins e rocalhas flamejantes (**Fig. 2**), inseridas em um arco pleno, mas o altar-mor de Sabará tem forma facetada, para adaptação ao teto da capela-mor.

Os três têm ao centro um camarim contornado por renda, trono escalonado, onde está entronizado o orago, que é a imagem principal. Entre as colunas e os quartelões há nichos para imagem menores, com mísula trabalhada e coifa em forma de elmo. As mesas do retábulo de Mariana e o de São Simão Stock têm frontal reto, mas a do altar-mor do Carmo, de Sabará, é abaulada, com curva côncavo-convexa, dividida em três partes tendo, ao centro, um medalhão, cercado por duas palmas, com rocalhas alongadas e esgarçadas nas divisões laterais. Os sacrários são ladeados também por esse tipo de rocalhas. Na porta do sacrário de Mariana há a representação do cordeiro (Agnus Dei) sobre o Livro dos Sete Selos (previsões do Apocalipse) e os de Sabará têm esculpidos um coração côncavo-convexo, envolvido por coroa de espinhos tendo, na parte superior, três pequenos tubos, à maneira de artérias, de onde saem uma cruz no meio (Cristo), no lado direito da cruz uma espada (Nossa Senhora das Dores) e no lado esquerdo um lírio (São José). Os corações estão sobre três nuvens em forma de espiral e cercados por chamas e raios. O motivo é o mesmo, mas a forma não é exatamente igual.



Fig. 1 - Retábulo-mor, Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário. Mariana. Encomenda a Francisco Vieira Servas, 1770, entrega, 1775. (Fotografia da autora)



Fig. 2 - Coroamento do retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário de Mariana. (Fotografia da autora)

Os retábulos colaterais do “Beato Benedito de Palermo”¹² e de Santa Efigênia, da Capela de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana e o de São João da Cruz, na Capela de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará, são atribuídos a Francisco Vieira Servas por praticamente todos os estudiosos, embora o de São João da Cruz seja atribuído, por Myriam Ribeiro (2005), ao Aleijadinho. Não encontrei motivo para essa atribuição, uma vez que o Aleijadinho utilizou representações antropomorfas, que não se encontram nesse retábulo e não empregou arbaletas, constantes nos retábulos que pesquisamos.

Esses retábulos têm estrutura e elementos ornamentais muito semelhantes: verticalidade, predominância do dourado sobre fundo branco, elementos ornamentais fitomorfos e nenhum antropomorfo ou zoomorfo; todos possuem arbaletas e sanefas, mas as de Mariana com formato diferente das de Sabará. Os tronos são escalonados, os de Sabará com dois níveis e o de Mariana quatro, ornamentados com folhas de acanto douradas. Os de Mariana não têm colunas nem nichos laterais encontrados nos de Sabará, possivelmente, por serem mais estreitos. Os sacrários são muito semelhantes nas suas formas, mas, enquanto os de Sabará têm representação do coração em chamas, os de Mariana têm símbolos eucarísticos: três ramos de trigo (o pão) e três de uvas (o vinho). Estas últimas representações estão colocadas espelhadas e voltadas para a capela-mor. É importante frisar que, nos sacrários com representação de coração em chamas as formas são semelhantes, mas não repetitivas, o que não acontece com os de representação eucarística, bastante repetitivos, podendo ter sido feitos por auxiliares ou aprendizes. Na policromia de todos predomina dourado sobre pintura branca e no mor, de Sabará, o azul cobalto, não encontrado em outros altares estudados.

Em cinco outros retábulos examinados, como os de São Pedro e Santa Cecília na Catedral de Mariana, o de São Miguel e o de São José, em Itaverava, o de Sant’Ana, em Itatiaia, encontramos formas e características semelhantes, mas não idênticas. Entretanto, a estrutura geral dos de Mariana é reta, enquanto nos outros três é curva. Todos têm arbaletas com lambrequins inseridas em arcos plenos no coroamento, colunas e quartelões para sustentação, porém os dois de Mariana com colunas torsas, (fase de transição do estilo Dom João V para o rococó) e nos outros, colunas retas e estriadas. Os de Mariana sem nichos laterais, encontrados nos outros três, devendo, possivelmente, terem sido idealizados e construídos em épocas próximas. Outra semelhança importante é a policromia, com predominância de azul claro e dourado em vez do branco, notando-se, nos de Itaverava e no de Itatiaia, o aparecimento do marmorizado em vermelho; os tronos dos cinco são escalonados mas não são iguais; os sacrários são semelhantes em suas formas, porém nos de Mariana predomina a horizontalidade, tendo, no de Santa Cecília, a representação do cordeiro sobre o Livro dos Sete Selos, no de São Pedro, um cálice cercado de querubins e nos de Itaverava, ramos de trigo e de uvas como nos colaterais do Rosário de Mariana e o de Itatiaia um cálice, mas sem querubins. Os nichos laterais de São Miguel e o de São José, de Itaverava e o de Sant’Ana, de Itatiaia, têm mísulas semelhantes e coifa em forma de elmo.

A Matriz de Caeté tem um retábulo principal, de Nossa Senhora do Bom Sucesso, cujo arrematante foi José Coelho de Noronha, um dos introdutores do estilo rococó em Minas Gerais, e oito altares na nave. Dois colaterais, sendo os do lado do Evangelho o de Nossa Senhora das

¹² Assim está escrito no relicário que tem sobre o peito da imagem, o que indica que ela foi feita antes de 1807, ano da canonização de São Benedito Palermo.

Dores e no lado da Epístola, o de Nossa Senhora do Rosário e seis laterais: São Miguel, Nossa Senhora do Carmo e de Nossa da Conceição e, no lado do Evangelho e os de Nossa Senhora da Apresentação, Santo Antônio de Pádua e o de São Francisco de Paula no lado da Epístola. Ainda não foi encontrado documento que comprove a participação de Vieira Servas, mas ele morou nesta cidade e, como consta do testamento, era irmão remido da Irmandade de São Miguel desta Matriz. Concluímos, por isso, que certamente ele teria trabalhado ali.

Todos têm predomínio da verticalidade e com policromia em branco com rocalhas e motivos fitomorfos em dourado. Os de Santo Antônio, Nossa Senhora da Conceição e de São Miguel têm colunas torsas e quartelões, coroamento em arcos plenos com representação do Divino Espírito Santo na parte central, com cartela sustentada por dois anjos. Os três têm troncos escalonados e nichos laterais com fundo em seda fingida, figuras de anjos, mísulas trabalhadas com dourados e coifas em formas que lembram elmos.

Na nave, há dois retábulos com arbaletas, que são o de Santo Antônio e o de Nossa Senhora do Carmo, ambos com quartelões, porém sem colunas; nichos laterais com mísula, coifa em forma de elmo e fundo em seda fingida; cada um com esculturas fazendo parte da ornamentação. Esses dois retábulos são atribuídos a Antônio Francisco Lisboa, por OLIVEIRA (2005)¹³.

Mesas dos retábulos

Os retábulos de Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de Paula, São Miguel, Nossa Senhora do Carmo e Santo Antônio, da matriz de Caeté (os dois últimos com arbaleta no coroamento), têm também duas características comuns, que não foram ainda devidamente analisadas: os frontais das mesas desses altares são abaulados, com três divisões: no centro, um medalhão em baixo relevo e inscrições em dourado sobre cor branca, cercado por duas palmas. Nas divisões laterais estão entalhadas duas rocalhas alongadas e esgarçadas, também em dourado sobre fundo branco. Em alguns, as divisões são em relevo com pintura marmorizada em azul e vermelho (**Fig. 3**). O de Santo Antônio e o de Nossa Senhora do Carmo têm as mesmas divisões, mas são menos requintados que os demais.



Fig. 3 – Frontal da mesa do retábulo de Nossa Senhora das Dores. Madeira policromada com três divisões no sentido horizontal. Matriz de Caeté, 1758/65.
(Fotografia da autora)

¹³ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. O barroco religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. 2005.

Portas dos sacrários

Todos os sacrários da Matriz de Caeté têm as portas com representação de corações côncavos e flamejantes com coroa de espinhos, tendo, na parte superior uma cruz, no lado direito da cruz uma espada e no esquerdo um lírio. O coração está colocado sobre nuvens espiraladas que lembram caracóis; em volta da representação há geralmente raios luminosos em dourado (**Fig. 4**). A exceção é o de Nossa Senhora da Conceição, que tem sacrário diferente e sem porta.

Essas representações do coração em chamas são encontradas também nos retábulos de São João da Cruz (anterior a 1778), São Simão Stock (1778), no mor de Nossa Senhora do Carmo (1806/09), e de Nossa Senhora do Pilar (todos de Sabará, sendo os dois primeiros de autoria de Francisco Vieira Servas comprovada por recibos de pagamentos) e também o de São José da Lagoa, em Nova Era, o de Nossa Senhora da Piedade, na Casa do Caraça, em Catas Altas e o de São Gonçalo do Rio Acima. Em nenhum deles, com esse motivo, a representação é idêntica. A simbologia é a mesma, mas a forma tem variantes, mostrando que o artista, ou seus auxiliares, não se repetiam.

Os retábulos colaterais, como os de Nossa Senhora do Rosário, os do Seminário Menor e o da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, todos em Mariana, e os de São Miguel e de Santo Antônio, em Itaverava, têm arbaleta, e na porta do sacrário, uma representação símbolo da Eucaristia, que são três ramos de trigo (o pão) um ramo com cachos de uvas (o vinho) amarrados por um laço de fita com uma espécie de X na frente (**Fig. 5**). Ainda em Itaverava o altar lateral do Bom Jesus, tem um coroamento próximo de uma arbaleta com a porta do sacrário com a mesma representação. Diferentemente dos corações em chamas, essa talha nas portas com símbolo eucarístico é bem repetitiva e pode ter sido feita por algum aprendiz. Os dois colaterais do Rosário, de Mariana, do Beato Benedito e de Santa Efigênia, como o de São José, de Itaverava, têm essas representações espelhadas, com as representações da Eucaristia voltadas para a capela-mor, porém o de São Miguel de Itaverava não está voltado para a capela-mor, e o do lado da Epístola, do Seminário Menor de Mariana, foi colocado de cabeça para baixo.



Fig. 4 (esq.) e 5 (dir)- Porta do sacrário do retábulo colateral de São Simão Stock (1778), da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará, com representação de coração em chamas com cruz, espada e lírio; Porta de sacrário com símbolos Eucarísticos: ramos de trigo (pão) e de uvas (vinho). Retábulo colateral de Santa Efigênia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana. 1770/75.
(Fotografias da autora)

É importante relatar que encontramos, na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, dois retábulos da primitiva igreja e em estilo Dom João V, com a mesma representação, porém com mais qualidade e naturalidade que os encontrados nas portas de sacrários de retábulos que são atribuídos, ou atribuíveis, a Francisco Vieira Servas. Há outro retábulo em Itaúna, portanto, fora das cidades em que ele viveu ou trabalhou, mas com representação idêntica. Que relação teria nosso entalhador com esses retábulos? A cidade de Santa Bárbara está próxima de Caeté, Catas Altas, mas Itaúna fica em outra região.

Elementos ornamentais

Além de coroamentos em forma de arbaleta são comuns a todos os retábulos analisados: colunas torsas em alguns (possivelmente os mais antigos) e retas e estriadas em outras, quartelões com volutas salientes e com rocalhas, rendas recortadas contornando camarins, lambrequins pendendo das arbaletas e, em alguns casos também na parte superior dos sacrários; nichos laterais com coifas em forma de elmos, rocalhas flamejantes e esgarçadas, elementos fitomorfos, como guirlandas verticais, cantos das mesas com relevos importantes. Em quase todos encontramos mesas abauladas com divisões mais ou menos decoradas, e portas de sacrários que se repetem nos motivos, como no caso dos corações em chamas ou com ramo de uvas e trigo, estes com formas repetitivas. A surpresa foi encontrar, no retábulo colateral de São Simão Stock, no Carmo, de Sabará, escondido por uma mesa reta, com pintura muito simples imitando uma toalha de altar, e igual a de São João da Cruz, um outro frontal, reto, porém com ornamentos em relevo, que lembram bastante os de outros frontais encontrados na pesquisa.

Riscos

No livro *Em torno da história de Sabará*, Zoroastro Vianna Passos, (1940), transcreve um texto de 1806, importantíssimo, mas quase desconhecido, do livro da Venerável Ordem Terceira da Irmandade de Nossa Senhora do Carmo, que relata: “*agora, apareceu Francisco Viera Servas e seu companheiro Joze Frz Lobo, com hum risco bem ordenado prometendo executalo pelo premio de 2:400\$, porem ficarão de fazela com o abatimento de quinhentos e cinquenta mil rei ficando em hum conto e oytocentos e cicoenta mil reis.*” Baseada na transcrição desse documento da Irmandade de Nossa Senhora do Carmo, conclui que Servas também fazia riscos, como do retábulo-mor do Carmo de Sabará e pode ter sido o autor do risco, encontrado no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, feito para o retábulo-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, de Itaverava que, entretanto, nunca chegou a ser executado exatamente como está no risco.

Outro texto deste livro que merece um destaque especial, para os estudiosos de Francisco Vieira Servas, é o Prefácio, escrito em 1940 pelo então Diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Mello Franco de Andrade, em que diz: “As investigações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional acerca da autoria das obras do Santuário de N. S. Bom Jesus de Matozinhos, de Congonhas do Campo, mostraram que Servas [...] também projetou ou executou, com toda a probabilidade, o respectivo altar-mor.”

Considerações finais

Após analisar detidamente os três retábulos de autoria comprovada de Francisco Vieira Servas e de mais 23 com coroamento em forma conhecida no Brasil como arbaleta, além de sacrários com dois modelos (corações flamejantes e símbolos eucarísticos) mesas de retábulos (com forma côncavo-convexa e três divisões, tendo no centro um medalhão relativo à imagem mais importante), e muitos detalhes de altares, cheguei à conclusão que, todos podem ser atribuídos à autoria deste importante entalhador e escultor, nascido no Minho, em Portugal, que passou a maior parte de sua vida nas Minas do Ouro.

Francisco Vieira Servas enriqueceu, com a beleza de seus retábulos, muitas capelas e igrejas das nossas Minas Gerais, tendo participado desses trabalhos, seu escravo e oficial de entalhador, José Angola¹⁴, possivelmente seu outro escravo Antônio Macuco e Silvério Dias, que foi, segundo transcreveu Judith Martins, (1974) “aprendiz durante sete anos, com o fulano Servas, em Mariana”. No caso do retábulo-mor da Capela da Ordem Terceira do Carmo, de Sabará, comprovadamente, trabalhou “seu sócio, José Fernandes Lobo” que, segundo documento, foi receber o pagamento em seu nome, pois Vieira Servas já estava com 91 anos por ocasião da entrega do retábulo, em 1809.

É importante considerar que também era autor de riscos, tendo feito o do altar-mor de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará (PASSOS, 1940), podendo ter sido autor, também, do risco para ao retábulo-mor da Matriz de Santo Antônio, de Itaverava, hipótese já levantada por OLIVEIRA (2005), e que se encontra, segundo RAMOS (2002) no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa. Outros retábulos com características de Servas que ainda precisam ser analisados são os de São Gonçalo do Rio Abaixo, o de Rio Piracicaba, o do Museu Histórico Abílio Barreto e o da fazenda da Boa Esperança, em Belo Vale. Muitos documentos relativos às suas participações deverão ser pesquisados nos arquivos de irmandades e de cartórios das cidades onde ele viveu e trabalhou. Como Rodrigo Mello Franco de Andrade, concluímos que, provavelmente, também projetou ou executou o altar-mor da Basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas.

Bibliografia

- ANDRADE, Rodrigo M. F; de. *Prefácio*. p. I- X. IN: PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da história de Sabará. A Ordem 3ª do Carmo e sua igreja. Obras do Aleijadinho o templo**. Rio de Janeiro, 1940.
- ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco Mineiro, Glossário de arquitetura, e ornamentação**. São Paulo: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho/Companhia Editora Nacional, 1979, 220 p.
- BAZIN, Germain, **A arquitetura religiosa barroca no Brasil** Rio de Janeiro: Editora Record, sd. Tradução do francês: Glória Lúcia Nunes. 2v.
- COELHO, Beatriz; HILL, Marcos César de Senna. **Francisco Vieira Servas e os Anjos tocheiros de Congonhas**. Anais do VIII Congresso. Abracor, Ouro Preto, Minas Gerais 3 a 8 de novembro de 1969-178.96.
- COELHO, Beatriz, **Francisco Vieira Servas: Escultor português em Minas colonial**. IN: CULTURA VISUAL. Revista de Pós-graduação da Escola de Belas Artes. Universidade Federal da Bahia, Janeiro/julho, 2001. p.111-120.
- FALCÃO, Edgard de Cerqueira. **A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo**. Sl.: Brasiliensia Documenta, 1962.
- MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII em Minas Gerais** Rio de Janeiro; Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 27, 1974.

¹⁴ Como consta do testamento de 1809.

OLIVEIRA, Eduardo Pires. Francisco Vieira Servas, um entalhador entre o Minho e Minas Gerais. In: **As Geraes de Servas: Circuito Cultural Vieira Servas**. Edite da Penha Cunha; Patrícia Thomé Junqueira Schettino (Coord.) Belo Horizonte: UFMG/ Pro-Reitoria de Extensão 2014/. 289p., il.

OLIVEIRA, Myriam Andrade ribeiro de. **Escultura colonial Brasileira**: um estudo preliminar. In: Belo Horizonte: Barroco, 13, sd. P.1 -32.

_____. **O barroco religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. 552 p., 221 il.

PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da história de Sabará**, A ordem terceira do \Carmo e a sua igreja. Obras do Aleijadinho no templo. Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 5, 1940.

RAMOS, Adriano; GUTIERREZ, Angela (Coord.) **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: Instituto Flávio Gutierrez, 2002.

_____. As marcas de Francisco Vieira Servas em Minas Gerais. In: AS GERAES DE SERVAS: **Circuito Cultural Vieira Servas**. Edite da Penha Cunha; Patrícia Thomé Junqueira Schettino (Coord.) Belo Horizonte: UFMG/ Pro-Reitoria de Extensão 2014/. 289p., il.

TRINDADE, Cônego Raimundo. **Instituições de igrejas no Bispado de Mariana**. Rio de Janeiro: SPHAN, Publicação 13, 1945, 379 p.

André Soares e a arte do retábulo

Eduardo Pires de Oliveira¹



André Soares tem sido referido como o grande vulto do rococó português. Hoje sabemos que não é exatamente assim: ele não foi um homem apenas do rococó, oscilou entre duas formas artísticas: após um primeiro período em que a sua arte se manifestou totalmente dentro deste gosto, logo aceitou trabalhar nos dois que foram predominantes na sua época: o tardo barroco e o rococó, embora em diferentes disciplinas. Expliquemo-nos:

Sabemos que o rococó foi uma corrente estética muito aberta, tão aberta que soube conviver com outras formas de sentir, sobretudo com o tardobarroco. Em Portugal, André Soares ilustra bem essa maneira de ser. Na arquitectura, após a concepção de um edifício de gosto ainda joanino mas já com alguns labores da nova estética, o palácio do arcebispo D. José de Bragança, em Braga, logo evoluiu para três outros edifícios de gosto rococó: a capela de Santa Maria Madalena da Falperra, o palácio do Raio e, sobretudo, a Casa de Fresco construída para os jardins do palácio do arcebispo e que em 1919 foi levada para o parque do Santuário do Bom Jesus do Monte. Após esta obra, a sua arte cindiu-se. Na arquitectura manifestou-se dentro dos valores do tardobarroco embora muito pontualmente pontilhada de um ou outro ornato assimétrico e vegetalista; na talha, continuou a conceber obras dentro do gosto do rococó embora aberta à outra corrente pois sente-se que o tardobarroco não foi de todo arredado.

Muitas são as hipóteses que podem ser colocadas para se tentar perceber as razões que o levaram a esta dicotomia, mas nenhuma pode ser alvitada com segurança, nem pela diferença entre os materiais utilizados, pedra e madeira, nem, sobretudo, pelo público-alvo, pois a na arquidiocese de Braga a igreja era onnipresente e tudo influenciava, mesmo a arquitectura civil.

Ao contrário de muitos dos nomes da arte portuguesa, André Soares não concebia, apenas executava. Embora dominasse as artes do desenho, não se conhece uma única pintura sua. A única arte em que se abalançou a ir mais longe foi a do desenho. Mas os seus desenhos estão quase todos perdidos; restam apenas uma cartela para uma página de rosto de uns *Estatutos*, um mapa da cidade de Braga e o de uma pequena intervenção em arquitectura.

¹ epoeduardo@gmail.com

As ideias aqui expendidas representam uma evolução a partir do estudo que fizemos na nossa tese de doutoramento: *André Soares e o rococó do Minho*. 4 Vols. Porto, 2012. Acessível em <http://hdl.handle.net/10216/62456>.

Obra

A sua obra está espalhada pelo Norte de Portugal, de Viana do Castelo a Lamego. Tem como epicentro Braga, a cidade onde nasceu e viveu durante 49 anos (1720/1769). Uma das peças mais interessantes deveria ser o retábulo que concebeu em 1766 para o convento do Corpus Christi, em Vila Nova de Gaia. É muito provável que este retábulo tenha influenciado decisivamente a forma de desenhar dos retábulos na cidade do Porto, sobretudo a metade inferior. Disse um cronista franciscano, frei Manuel da Mealhada, que era o *melhor que se ve em a cidade do Porto, e vista de qualquer parte e principalmente da Porta da Igreja faz hu belisimo prospecto*².

Mais ou menos próximo de modelos de gravuras que corriam por toda a Europa e que sem dúvida conheceu, sente-se em André, em simultâneo, uma evolução contínua e uma recriação de si próprio. Como já foi dito por Myriam Ribeiro de Oliveira, André era incapaz de copiar uma gravura, por muito boa que fosse. Podia inspirar-se nela, mas o certo é que evoluía a partir dela. Olhando a sua obra veremos que são muitos os pormenores que não se encontram em nenhuma das milhares de gravuras que foram concebidas em Augsburg ou Paris. Pode dizer-se, por exemplo, que o desenho da cartela do mapa de Braga tem origem nos desenhos de retábulos que viu em gravuras e que ele mesmo utilizou um pouco ao acaso, quer também em retábulos, quer em sanefas de arquitectura ou de talha. Mas em nenhum lado se vê um desenho feito com mão tão segura, com tal majestade!

A contradição existiu em André de forma total. Como não precisava de trabalhar para viver - a sua família era muito rica-, podia dar-se ao luxo de desenhar com calma, de deixar correr a mão livremente. Essa a razão por que não se repetia; veja-se, por exemplo, que em Tibães concebeu uma série infindável de sanefas, 36, aos pares, mais a do arco cruzeiro. Ao mesmo tempo percebe-se na sua obra que tinha uma vontade tremenda de desenhar, de criar. Daí que tanto fosse capaz de aceitar projectos de confrarias muito pobres – caso do conjunto integral e talha que concebeu para a capela de S. Miguel-o-Anjo – em que a sua arte se expressa por linhas e volumes, quer de outras muito ricas, em que o retábulo não só tem uma grande, enorme dimensão, como também tem uma estrutura complexa e riquíssima em ornatos.

O que é curioso ver é que apesar de ter concebido obras que aparentemente são muito diferentes nas disciplinas da arquitectura e talha, essas obras, afinal, não são assim tão diferentes. Se olharmos para o seu espírito, para a sua essência, veremos que, afinal, o retábulo-mor da capela de S. Miguel-o-Anjo se aproxima muito de uma das fontes do Bom Jesus do Monte ou de uma das suas obras de arquitectura mais expressivas, a fachada da igreja dos Congregados. O que interessa nestas três peças é, acima de tudo, a linha. A linha que delimita, que contorna e que cria sugestões de volumes. A linha que cria volumes e evita a necessidade de ornatos!

Retábulos

Tanto os retábulos como as demais obras de talha de André Soares têm majestade. A sua primeira obra conhecida nesta arte é de pequenas dimensões, o sacrário da igreja de Nossa Senhora-a-Branca. Mas a maneira como se abre para os lados, usando um modelo que talvez

² MEALHADA, Manuel da – *Coronica da Provincia da Soledad da mais estreita observancia no Reyno de Portugal*, Tomo 2, p. 455 [MS da Biblioteca Municipal do Porto. Cota: Conde de Azevedo, 1].

remonte a algumas custódias de Juan del Arfe, a extraordinária precisão das medidas e a enorme qualidade do seu desenho servido por uma também excelente execução, fazem com que o nosso olhar logo se abstraia do altar que o encerra, que recaia apenas no sacrário. E ali não há qualquer artifício. Dir-se-á que é apenas uma pequenina peça colocada sobre a mesa do altar. Sim, é “apenas” isso!

Artifício sim é o uso da desmesura, do exagero. Da afirmação da talha enquanto obra transgressora dos espaços, da talha que se afirma pelo seu volume. E aí são os áticos desmedidamente projectados pelos tectos das capelas-mor, ou os “bancos” que se alargam desmesuradamente. Na capela dos Monges embutiu mesmo um imenso florão no ático que se o projectarmos para o chão veremos que atinge o limite do estrado em que o padre celebrava; ou seja, o limite da “capela-mor”. Procurei estas projecções do vértice do ático durante uma longa viagem pelas abadias e igrejas da Baviera. E apenas o vi em Wies, não no maravilhoso santuário, mas sim na capelinha inicial!

Noutras duas capelas, nas duas mais pequeninas em que intervieio, a da Lapa, em Fão, Esposende, e a dos Monges, nos Congregados, em Braga, esta também por si concebida por si no que toca à arquitectura, valeu-se de outros artifícios. Na primeira concebeu um retábulo um pouco côncavo; são os lados que avançam, ao longo das paredes laterais tornando o espaço central aparentemente maior.

Já no retábulo da capela dos Monges, quanto a nós aquele em que houve maior invenção, se é certo que também criou um espaço côncavo, ele valeu-se sobretudo do seu extraordinário domínio da linha, em que tanto utilizou linhas quebradas – no ático, em zig-zag – como curvas, umas em enrolamentos, outras duplas e outras em contracurva, o que parece dar-lhe uma enorme tensão, uma enorme volumetria, extraordinária num espaço tão exíguo. Aliás, toda esta pequeníssima capela é um hino à arte de bem conceber em espaços incrivelmente diminutos. É, pode dizer-se, o seu testamento artístico pois foi concebida nos últimos tempos da sua vida

Já o alargamento da zona do “banco” também é algo muito seu, algo que quiçá transmitiu aos mestres do Porto, pois se percorrermos os retábulos desta cidade antes e depois de 1766, o ano em que concebeu o retábulo de Vila Nova de Gaia, veremos que esta data serve como um antes e um depois: antes os retábulos portuenses eram mais esguios, depois passaram a ter uma base de sustentação muito mais ampla e volumosa.

Execução

A sua arte é também de majestade na forma de apresentar o retábulo, quer no jogo de volumes, na iluminação, ou na execução. Poderá dizer-se que há exagero quando digo que há majestade na execução referindo-me a André Soares pois como atrás disse ele não executava. E é verdade.

Sim, não executava mas tinha um controle seguríssimo da evolução do trabalho do artífice. Sabemos que em Portugal a execução das obras era, em geral, precedida de concurso público. Não foi, porém, isso o que aconteceu com as obras de talha de André Soares. Se procurarmos os nomes de quem as executou logo veremos que são sobretudo dois: até 1761, data da morte de José Álvares de Araújo, toda a sua obra de talha foi executada por este mestre. Depois, até à morte de André, em 1769, esse trabalho recaiu noutro entalhador de grande gabarito, Jacinto da Silva.

Isto é absolutamente invulgar! E é tão invulgar que, mesmo fora de Braga ele mantinha este controle seguro sobre o entalhador que executaria os seus desenhos. Veja-se, por exemplo, que na discussão do preço para o retábulo de N^a S^a do Rosário, do mosteiro de S. Domingos, em Viana do Castelo, apareceu um mestre local que oferecia uma quantia significativamente inferior, menos 7,7%. Mas a confraria optou pelo concorrente bracarense *fundandoce de q o Mestre de Braga tinha mayores experiencias de grandes obras e adestia na mesma Cidade onde morava o riscador Andre Soares...*³

Com esta opção, os mesários tiveram que pagar mais 100\$000 réis, um valor muitíssimo significativo, atingindo a obra um preço altíssimo, 1.300\$000 réis! Mas valores elevados não deveriam ser óbice para quem trabalhava com André Soares. O cúmulo foi atingido na renovação da talha da igreja do mosteiro de Tibães, toda ela rococó, um artifício para quem entrava que assim julgava que o interior da igreja era todo deste estilo. Mas não: nas capelas laterais manteve-se a talha que existia à época deste contrato que é impressionante pelo volume da obra (4 retábulos, 2 púlpitos, 1 sanefão, 36 sanefas, etc.) e pelo preço atingido, 6.650\$000 réis.

Estrutura

Alguns retábulos de André Soares seguem uma ideia que era corrente na época: a arquitectura, a estrutura, deveria estar escondida atrás de um sem fim de ornatos. É curioso que esta ideia atingiu o nível maior numa obra de arquitectura, a Casa de Fresco que desenhou para os jardins do palácio do seu patrono. Mas ela percebe-se um pouco por todo o lado, atingindo o culminar no ático de três dos seus mais intensos retábulos: o de Tibães, o de N^a S^a das Dores e o de N^a S^a do Rosário.

Por vezes, os retábulos ou não têm colunas ou, então, tem-nas reduzidas a um leve filete, quase parecendo uma coluna feita em ferro, levíssima (retábulos de Lamego) que serve apenas para delimitar espaços, o do camarim e o das partes laterais (capela da Lapa, Fão; capela de S. Miguel-o-Anjo). É muito interessante esta opção porque noutros retábulos faz exactamente o oposto: a coluna é essencial para fazer a junção das partes inferior e superior do retábulo. É o que se pode ver na igreja da S^a da Agonia e na capela da Madalena, na Falperra. Este foi um artifício utilizado para valorizar a escultura ali existente pois naquela zona nada mais há que as colunas, colunas sem qualquer ornato, lisas.

Gravuras

Falamos atrás das gravuras, de Augsburg e Paris. É inquestionável que elas estão na origem da arte de André Soares. Dissemos que ele as recriava. Mas talvez seja mais correcto dizer que ele as pervertia, as transformava, lhe mudava o sentido.

É muito possível que a parte superior do ático, que já se via no retábulo maneirista com vida própria e que os desenhadores de Augsburg transfiguraram ao abri-la, foi pelo mestre transformada numa edícula que se pousa sobre o retábulo, independente. É essa a leitura que se pode fazer na sacristia de Tibães.

Mas esse óculo irá ver-se de outra forma, agora no centro do ático, como é o caso do retábulo de N^a S^a das Dores, parafraseando aqui não as gravuras de retábulos, mas outras dos

³ SMITH, Robert C. – A verdadeira história do retábulo de N^a S^a do Rosário, da Igreja de São Domingos, de Viana do Castelo. *Belas Artes*, Lisboa, 2^a série, 23, 1967, p. 33.

irmãos Klauber; ou anunciar-se-á de forma como que envergonhada, uma abertura apenas sugerida, noutras obras, como os retábulos-mor da Madalena da Falperra e da matriz do Pico de Regalados, Vila Verde, ou os laterais de S. Miguel-o-Anjo.

Cor

Uma das questões mais intrigantes dos retábulos de André Soares tem a ver com a cor. Soares utilizou sobretudo duas cores, o branco e o ouro, para além de outra usada pontualmente, o azul claro e de forma muito mais rara o verde, um vermelho discreto e marmoreados. Não questionamos o facto de ser ele quem decidia as cores que iriam ser utilizadas porque, como vimos, controlava a escolha do entalhador. O que estranhámos, o que desconhecemos, é a forma como chegou às cores branca e azul.

A questão é a seguinte: no séc. XVIII não se conhece qualquer tipo de relacionamento entre o Norte de Portugal e a Baviera, nem sequer entre a congregação religiosa que tinham maior peso religioso em ambos os lados: os Beneditinos. É certo que as gravuras de Augsburgo chegaram a Portugal: mas eram gravuras a preto e branco, não eram coloridas. Fica a dúvida, portanto, sobre o facto de ter percepcionado aquelas cores.

Já em relação ao ouro nada há a dizer. O ouro é o material mais nobre, o material que a população mais admirava e que chegava mesmo a entrar no Minho, embora pontualmente, em forma de pequenas peças fundidas, em bruto, grãos e oitavas vindas de Minas Gerais. O uso imoderado do ouro é também um gosto barroco. A sociedade minhota aderiu, sem dúvida, mais ao barroco que ao rococó. E fê-lo porque não tinha a abertura e conhecimentos da sociedade da Baviera⁴. A igreja do convento de Tibães é, pode dizer-se um hino ao ouro, mais do que um hino às novas formas rococó, porque toda a obra de André nesta igreja está integralmente dourada, de alto a baixo.

Mas no domínio da cor há ainda mais uma dúvida, e grande: como é que o mestre terá chegado ao colorido do retábulo da capela dos Malheiro Reimão, em Viana? Parecem, sem dúvida, cores tropicais; e a verdade é que quem a mandou fazer era, então, bispo no Rio de Janeiro! Mas é preciso ir mais longe, descobrir melhor as razões para esta cor que, depois, iria ter reflexos nos retábulos de Frei José Vilaça fez para os transeptos e naves, bem como para os púlpitos das igrejas dos mosteiros de Pombeiro e Refojos de Basto.

Uso da figura humana

Acima de tudo a arte de André Soares resulta de um uso imoderado de ornato com formas vegetais, terrestres ou marítimas, folhas ou algas, que poderiam ter os mais variados desenhos. Formas que muitas vezes parecem delirantes e em que se percebe o grande prazer que deverá ter tido em deixar correr a mão ao desenhá-las. Formas que sem dúvida alguma apreendeu nas já referidas gravuras bávaras mas que ele recriou de forma soberba. Quase parece poder dizer-se que as estruturas arquitectónicas dos retábulos eram criadas não para a sua estruturação mas sim para serem recobertas com ornatos.

Mas ao lado destas formas vegetais outras aparecem, sobretudo nos áticos e nas mesas de altar. São formas inclassificáveis, de uma grande volumetria em que umas vivem muito da

⁴ OLIVEIRA, Eduardo Pires - *Dois realidades artísticas aparentemente próximas: o Minho e a Baviera na segunda metade do século XVIII*. "Forum", Braga, 46, 2011, p. 97-113.

sobreposição de diversas placas de madeira – algo que já utilizara na arquitectura – e outras do jogo dos côncavos e convexos, de formas salientes e das correspondentes reentrâncias. Serão estas formas, a par do uso das colunas, dos camarins e, sobretudo, de um desenho extremamente dinâmico da frente de altar que tornará alguns dos retábulos de André Soares peças únicas nesta arte em Portugal, devendo ser salientado, sobretudo, o da igreja de Tibães.

É, portanto, fácil de compreender que a figura humana quase não entre nos seus retábulos. Quando é utilizada é de uma forma muito, muito discreta, na forma de cabeças de meninos, rarissimamente em corpos inteiros. E mesmo estes apenas durante um período da sua vida. Após 1761, após o retábulo de N^a S^a do Rosário, em Viana do Castelo, nunca mais a utilizou.

E se olharmos para a sua obra anterior veremos que nos dez retábulos que criara apenas a usou três vezes: no arco do retábulo de N^a S^a dos Prazeres utilizou-o quer em formas integrais, *putti* e anjos orantes, quer em cabeças. No retábulo da sacristia da igreja de Tibães são *putti* delirantes; no de N^a S^a do Rosário aparecem como cariátides nos lados da mesa de altar para além de umas tantas cabecinhas dispersas pela parte interior do retábulo. E nada mais! Curiosamente será no coroamento dos púlpitos que ele desenhou para Tibães que iremos ver estas cabeças ganharem maior visibilidade ao encimarem – e com rostos cheios de alegria ou de mistério – estas magníficas caixas.

Interligações

Até agora individualizamos a arte do retábulo das demais que praticou. Mas a verdade é que a arte de André Soares é um todo que se interliga, que se explora em conjunto, numa pesquisa que nunca acabará porque ele deveria ser um homem com imensas dúvidas. Essa foi a sua maior riqueza!

Mais do que dizer que o retábulo também é uma peça de arquitectura, mas com uma arquitectura muito própria que o individualiza, interessa perceber que as suas artes do granito ou de madeira de castanho têm uma mesma origem: a de uma pesquisa intensa.

A de uma pesquisa que não tem fim, que volta continuamente às origens para se recriar. Que muitas vezes tem origem noutros criadores mas que ele logo transfigura.

André explorou de uma forma muito diferente as figuras que viu colocadas lateralmente em gravuras de retábulos, dando-lhe independência no retábulo de N^a S^a dos Prazeres. O enrolamento que praticou como início de peças de arquitectura na Casa de Fresco ou na grande porta interior da capela da Falperra, será utilizado também no retábulo da capela dos Monges. A linha quebrada usada no coroamento deste retábulo, poderá ser percebida em cornijas existentes na igreja e convento dos Congregados. Etc., etc. etc. Mas, claro só saberemos perceber estas pesquisas se soubermos em que momentos foram realizadas.

Conseguindo-o, perceberemos que tanto aconteceram no início das suas pesquisas como no meio e fim da sua vida. As formas poderão ser diferentes, terão naturalmente evoluído. Mas a essência, a ideia que a elas presidiu, é a mesma!

Perdoem dizer tão pouco. A obra de André Soares é um autêntico livro aberto, um campo de trabalho infundo. Muito mais haveria a dizer. E muito, muitíssimo ganharemos se outras pessoas, com sensibilidades diferentes se debruçarem sobre a sua obra.

OBRA DE TALHA DE ANDRÉ SOARES⁵	José Álvares de Araújo	Jacinto da Silva	Outros	Atribuída
Braga. Igreja de N ^a S ^a a Branca, sacrário do retábulo-mor	1751			
Braga. Igreja de Santiago, retábulo de N ^a S ^a dos Prazeres (intervenção)			(Marceliano de Araújo, 1754)	
Braga. Capela de S. Miguel-o-Anjo, talha. (1756, concepção)		1761 (execução)		
Penafiel. Mosteiro de Bustelo, cadeiral				1755-1758
Amares. Igreja do mosteiro de Rendufe, caixilhos dos janelões da capela-mor				1755-1758
Braga. Igreja do mosteiro de Tibães. Retábulo-mor e da sacristia, retábulos de S. João Batista e N ^a S ^a do Rosário (ambos com a sua mesa de altar, hoje perdida, 6 castiçais e cruz), 2 púlpitos, sanefão do arco cruzeiro, 36 sanefas na nave, capela-mor e sacristia, frestas da capela-mor	1756			
Braga. Igreja de Santiago, talha do arco do retábulo de N ^a S ^a dos Prazeres	1756			
Lamego. Sé, retábulos (2) no transepto				1758?
Braga. Igreja de S. Vicente, sanefas da capela-mor			1758	
Esposende. Fão, retábulo da capela de N ^a S ^a da Lapa				1759
Viana do Castelo. Igreja do convento de S. Domingos, retábulo de N ^a S ^a do Rosário	1760?			
Braga. Igreja do convento dos Congregados, retábulo de N ^a S ^a das Dores.				1761
Viana do Castelo. Igreja de N ^a S ^a da Agonia, seis retábulos laterais				1762
Viana do Castelo. Igreja de N ^a S ^a da Agonia, retábulo-mor.			1763	
Viana do Castelo. Capela Malheiro Reimão, retábulo		1763		1763
Braga. Capela de Santa Maria Madalena da Falperra, retábulo-mor		1763		

⁵ A data referenciada é a da concepção. A execução poderá, ou não, coincidir.

Vila Nova de Gaia. Igreja do Convento de Santo António do Vale da Piedade, retábulo-mor (Destruído. Em 1831?)			1766 (André António Cunha)	
Braga. Igreja de Santa Cruz. (Projecto não realizado)			1766	
Braga. Sé Catedral. Capela de N ^a S ^a da Piedade, retábulo de N ^a S ^a da Boa Memória		1767		
Ponte de Lima. Arcozelo. Casa da Freiria, talha da capela				1767
Vila Real. Palácio de Mateus. Capela de N ^a S ^a dos Prazeres, retábulos (2) da nave				1767-1768?.
Vila Verde. Pico de Regalados. Igreja matriz, retábulo-mor				1767-1768
Braga. Capela de N ^a S ^a de Guadalupe, retábulo-mor			1768 (Manuel Carneiro Costa)	
Braga, Sé Catedral. Capela de N ^a S ^a da Piedade, retábulo de Santo António				1768?
Braga. Convento dos Congregados. Capela dos Monges, retábulo				1768?
Vila Verde. Arcozelo. Casa dos Barbosas, retábulo				1768?
Braga. Igreja do convento dos Congregados. Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, mesa de altar				1767-1768?



Igreja do Mosteiro de Tibães, Braga.
(Fotografia do Museu do Mosteiro de Tibães)



Retábulo da capela dos Monges, Convento dos Congregados, Braga.
(Fotografia do autor)



Retábulo de N^a S^a do Rosário. Convento de S. Domingos, Viana do Castelo.
(Fotografia do autor)



Retábulo da Capela da Casa da Praça, ou Malheiro Reimão. Viana do Castelo.
(Fotografia do autor)



Retábulo-mor.
Igreja do Mosteiro de Tibães, Braga.
(Fotografia do autor)

Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano

Fátima Halcón¹



El barroco novohispano constituye una de las manifestaciones artísticas más relevante de los territorios que estuvieron bajo el mando de la administración española. Dentro de ellas, el retablo ocupó un lugar esencial desde el punto de vista de la enseñanza religiosa y de la expresión artística. La variedad y riqueza de la retablística novohispana no fue un fenómeno exclusivamente barroco porque desde el siglo XVI se levantaron extraordinarias máquinas arquitectónicas para adornar las iglesias. Su finalidad fue práctica y decorativa porque a su función litúrgica se le añadió la didáctica. Mediante pinturas y relieves escultóricos se mostraban pasajes de la Historia Sagrada o de las vidas de los santos con el fin de darlos a entender a la población indígena y criolla. Esa labor pedagógica se vio incrementada a través de los estilos artísticos que sirvieron de estímulo al sentimiento religioso mediante las formas doradas y sobresalientes de su estructura.

El desfase cronológico americano y la pausada asimilación de nuevas fórmulas hicieron que el barroco se fuese introduciendo lentamente en la retablística hasta el punto que no se aprecian cambios notables hasta mediados el siglo XVII. La estructura del retablo mantuvo las directrices derivadas de la tratadística arquitectónica clásica del siglo XVI caracterizadas por una composición reticular que sirvió de marco a esculturas y pinturas. A la influencia de los tratados de arquitectura hay que añadir la dependencia de prototipos españoles apreciable sobre todo en la utilización de la madera dorada y policromada en detrimento de mármoles y piedras como se acostumbró en países europeos². Tras el primer cuarto del siglo, se tiende hacia una libre interpretación de los órdenes clásicos distanciándose de las premisas que había seguido el retablo en la anterior centuria. A pesar de ello la estructura reticular permaneció, entre otros motivos por la necesidad de contar con relieves y esculturas que orientaran a los fieles en la comprensión de la doctrina.

Por ese motivo la armazón reticular se mantuvo incluso tras adoptar la columna salomónica porque, a pesar del cambio de soporte y ornamentación, no existieron cambios

¹ Profesora titular en Departamento del Historia del Arte, en la Universidad de Sevilla.

² Baird, Joseph A., *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México*, (México, UNAM, 1987), p. 131.

notables en la arquitectura salvo en el movimiento de plantas y en la libre interpretación del salomónico. La mayor parte de los retablos de la segunda mitad del siglo emplearon distintas tipologías de este soporte que se mantuvo hasta el primer cuarto del siglo XVIII, posiblemente por su carga simbólica eucarística. En la segunda mitad de Seiscientos se aprecia el impulso que fue tomando el ornato, cada vez más prolijo y exuberante. Comitentes y artistas dieron un nuevo enfoque al retablo en ese momento y el cambio de soporte coincidió con una tendencia a sustituir las pinturas, que habían adornado los retablos desde siglo XVI, por esculturas. Este hecho se relaciona con el incremento de la población criolla que no necesitaba una explicación tácita de los dogmas sagrados a través de grandes lienzos explicativos. Esa tendencia se mantuvo y aunque se alternó la escultura con algunos lienzos nunca llegó a tener la relevancia de tiempos anteriores.

Los retablos se enriquecieron con una prodigalidad decorativa de carácter vegetal y talla menuda visible en soportes y hornacinas como se percibe en el área capitalina y poblana, destacando el retablo mayor de Santa Inés Zacatelco (Tlaxcala), el mayor de la Orden Tercera de Tlaxcala o el mayor de San Francisco de Atlixco³. Junto al ornato se aprecia el movimiento de planta perceptible ya en algunos retablos como en el mayor de Cuautlancingo (Puebla). La nueva modalidad se desarrolló hacia una mayor libertad compositiva estructural manifiesta en el empleo de arcos poligonales en las hornacinas que no suelen ir enrasados con la superficie del retablo. De igual forma se tiende a sustituir las columnas del último cuerpo, donde se suele ubicar la ventana, por hermes o estípites antropomorfos de tardío estilo renacentista, cuyo empleo será sistemático en el siglo XVIII.

La columna salomónica tuvo mucha presencia en Nueva España, a pesar de la sustitución por estípites llevada a cabo en el siglo XVIII y la destrucción que padecieron los retablos barrocos durante el neoclasicismo. Destacan la zona capitalina y poblana aunque puede afirmarse que su difusión se extendió por todo el territorio novohispano, prolongándose su utilización hasta bien entrado el siglo XVIII⁴. El mejor ejemplo lo constituye el retablo de los Arcángeles de la catedral metropolitana proyectado por Manuel de Nava en 1713 donde pervive la salomónica y el uso de una talla menuda que preconiza la tipología ornamental que iba a triunfar en el siglo XVIII⁵. Impera en ese retablo el esquema reticular aunque las hornacinas del primer y segundo cuerpo van rematadas en arcos de medio punto. Por otra parte, la decoración va invadiendo los elementos estructurales del retablo desvirtuando las líneas fundamentales de su arquitectura. Pero en esos años apareció en la retablística novohispana un nuevo soporte que revolucionaría las formas artísticas, invadiendo todo el territorio y conservando su indiscutible predominio hasta la llegada del neoclasicismo. A pesar de ello se documentan retablos salomónicos en el segundo cuarto del siglo XVIII como el de la capilla de los Dolores de la iglesia de Acatzingo.

³ Bonet Correa, A., "Retablos del siglo XVII en Puebla", *Archivo Español de Arte*, n° 143 (Madrid, CSIC, 1963), pp. 233-352; Díaz, M., "Retablos salomónicos en Puebla" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 50, (México, UNAM, 1982), pp. 103-110.

⁴ Tovar de Teresa, Guillermo, "Del barroco salomónico al barroco estípite: consideraciones sobre un documento relativo al gremio de arquitectos de la ciudad de México en 1733" en *Cuadernos de Arte Colonial*, n° 3 (Madrid, Museo de América, 1987), pp. 122-128; Fernández, Martha, *Cristóbal de Medina y Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, (México, UNAM, 2002), pp. 105 y ss.

⁵ Castro Morales, Efraín, "Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII" en *Nuevo Museo Mexicano*, t. 1, n° 1 (México, 1985), pp. 31-70; Curiel, Gustavo, "Capilla de los Santos Ángeles" en *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*, (México, Fomento de Cultura Banamex, 1986), pp. 204 y ss.

La adopción de la pilastra estípite elevó la retablística novohispana a cotas de gran calidad artística, constituyendo ese periodo una de las fases más florecientes del arte novohispano. Se puede comparar esta etapa con las fases más esplendorosas que en la historia del arte han tenido otros países, como el gótico francés del siglo XIII o el renacimiento italiano⁶. El estípite se convirtió en el signo de renovación retablística incrementado por la proliferación del repertorio ornamental, las aparatosas estructuras teatrales y el efectismo creado por los contrastes de luces y de sombras⁷. El estípite era sobradamente conocido desde el siglo XVI, tanto en las formas arquitectónicas como en los tratados. Miguel Ángel lo empleó en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, proyectada en 1524, Vignola lo ilustró en su *Regola delli cinque ordini d'architettura* así como Wendel Dietterlin quién a través de los grabados de su tratado *Architectura*, editado en 1598, logró que el soporte llegase a su máximo apogeo y divulgación. En América, también contribuyó a su extraordinaria difusión la gran divulgación que tuvo el *Libro Extraordinario* de Serlio donde se incluyen tanto en la edición italiana de 1537 como en la traducción castellana de 1552, por lo que los ejemplos americanos se pueden constatar desde el último decenio del siglo XVI⁸. La utilización de estampas y tratadas en los talleres novohispanos jugaron un papel primordial en la introducción de novedades artísticas procedentes de Europa. Por ello se constata la utilización del estípite en algunos retablos del siglo XVI como es el caso del retablo plateresco del convento de San Bernardino de Xochimilco, cuyos soportes están copiados del tratado de Dietterlin⁹.

La obra de algunos artistas españoles también favoreció la aceptación del estípite en el siglo XVIII. Puede citarse como antecedente la difusión que tuvo en Nueva España las obras del arquitecto español José de Churriguera y la sensibilidad de la sociedad novohispana hacia el arte prehispánico que era escultórico por excelencia. Siguiendo las explicaciones de Moffitt, la sensibilidad decorativa precolombina latente en la población de ascendencia indígena y la vigencia de aspectos ornamentales hispanos de índole platerescos favorecieron la gran acogida de este elemento estructural y decorativo¹⁰. La referencia hacia la estética prehispánica se manifiesta en el tipo de estípite utilizado con mayor frecuencia en Nueva España: fragmentado y con un fuerte componente geométrico. La aceptación del soporte supuso la renovación de la estructura arquitectónica del retablo y la aplicación de un nuevo lenguaje decorativo, apreciable desde los últimos años del siglo XVII, pero que con la llegada del estípite quedó definitivamente asimilado como hecho novedoso.

El estípite o pilastra de *caprichoso perfil* aparece por primera vez en México en el Altar de los Reyes de la catedral metropolitana proyectado por el artista español Gerónimo de Balbás y realizado entre 1718-1725¹¹. Balbás había utilizado este soporte en algunos de

⁶ Palm, Erwin W., "Estilo y época en el arte colonial" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 2 (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1949), pp. 6-32

⁷ Ver: Villegas, Víctor Manuel, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del barroco estípite*, (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956).

⁸ Sebastián, Santiago, "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica" en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, n° 7 (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1967) pp. 30-68.

⁹ Hellendoorn, Fabienne E., *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, (México, UNAM, 1980), pp. 29 y ss.

¹⁰ Moffitt, John F., "El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin and the estipite: observations on manierism and neo plateresque architectural style in the 18th century Mexican ecclesiastical facades" en *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, (Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984), pp. 325-345.

¹¹ La bibliografía de Gerónimo de Balbás es sumamente extensa. De ella destacamos Fernández, Justino, *El Retablo de los Reyes. Estética del Arte en la Nueva España*, (México, UNAM, 1959); Tovar de Teresa, Guillermo, "El Altar de los Reyes" en *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y Restauración*, (México, 1985), pp. 18 y ss. y *Gerónimo de Balbás en*

los retablos realizados en España como el mayor del Sagrario de la catedral hispalense que le proporcionó una merecida fama como gran artista. Fue destruido en 1825 pero aún subsisten otras muestras suyas como el que proyectó para la iglesia de San Felipe Neri de Sevilla, hoy en la iglesia de San Antonio de Padua de la misma ciudad o el mayor de la iglesia de San Agustín de Osuna (Sevilla). Ambos ejemplos presentan plantas rectas aunque con soluciones que animan escenográficamente el conjunto. Balbás heredó las experiencias estéticas surgidas en torno a los Churriguera pero también encontramos signos formales aprendidos de otras escuelas europeas, concretamente de la italiana como se deduce de los tratados arquitectónicos encontrados en su biblioteca, los libros dedicados a la geometría y matemáticas o las obras lujosamente ilustradas con estampas de un amplio repertorio de arquitectura romana, especialmente de Bernini, Borromini, Rainaldi o Fontana¹². También es manifiesta la influencia ejercida de motivos ornamentales de ascendencia nórdica que pudo consultar a través de estampas o tratados y que tan presente estuvo en la arquitectura mexicana desde el siglo XVI¹³.

El cambio radical que supuso el Retablo de los Reyes afectó no sólo a la forma de concebir el retablo sino también a la decoración (**Fig. 1**). Se proyectó siguiendo las pautas realizadas en España desde el último cuarto del siglo XVII: escala colosal para los elementos estructurales que arrasan la composición reticular seiscentista en beneficio de una proporción mayor. Configurado en forma de gruta, el retablo presenta una planta cóncava, rematada en un gran cascarón que avanza sobre la bóveda del presbiterio. Churriguera había utilizado esa forma cóncava en España, creando un modelo “churrigueresco” de planta rematado en cascarón que más bien parece el escenario de un teatro sacro y cuyo protagonismo en la corte madrileña fue definitivo¹⁴. Si bien Churriguera opta por el orden salomónico como soporte principal, comenzó a utilizar también el estípite¹⁵. Esas novedades las conoció Balbás a quién se le documenta en zona castellana precisamente en los años en los que Churriguera estaba trabajando. El retablo se configura mediante estípites gigantes que descansan sobre un elevado pedestal sobresaliendo del respaldo lo que da lugar a entrantes y salientes, cornisas y entablamentos quebrados, etc. que conjugados con otros estípites de menor escala producen un gran efecto teatral. A ello se le añade un único cuerpo para la calle central lo que conlleva una monofocalidad de la imagen central y una simplificación de la iconografía.

El portentoso efecto del Retablo de los Reyes se manifestó en los retablos que se proyectaron en Nueva España a lo largo de todo el siglo XVIII. El estípite pasó de ser un mero adorno o soporte arquitectónico a convertirse en un verdadero orden compósito. Su empleo conllevó una serie de novedades: superposición de planos, cornisas fraccionadas, avance de

la Catedral de México, (México, 1990); Gómez Piñol, Emilio, “Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo de Balbás en España y México” en *Temas de Estética y Arte*, II, (Sevilla, Academia Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, 1988), pp. 96-129; Bérchez, Joaquín, “Sobre la obra de Jerónimo Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens” en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVII-II (Zaragoza, 1992), pp. 7-29; Herrera García, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*, (Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001), pp. 311-331.

¹² Entre ellos los tratados de arquitectura de Vitrubio, Vignola, o Juan de Arfe. Herrera García, Francisco Javier, *El retablo sevillano...op. cit.*, pp. 321-322

¹³ Baird, Joseph A., “Mexican Architecture and the Baroque” en *Acts of the XX International Congress of the History of Art*, III, (Princeton, University of Princeton, 1963), pp. 191-202; Hellendoorn, Fabienne E., *op. cit.* pp. 29 y ss.; Moffitt John F., “El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin and the estípite...op. cit.”, pp. 325-345.

¹⁴ Martín González, Juan José, *El retablo barroco en España*, (Madrid, Ed. Alpuerto, 1993), p. 147; Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *Los Churriguera*, (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971), pp. 10-12.

¹⁵ Tovar, Virginia, “El retablo madrileño del siglo XVIII” en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1995), pp. 77-95.

remates sobre el cascarón de la bóveda, que se emplearon con gran originalidad y atrevimiento. Su aparición en las obras catedralicias conllevó su rápida difusión por ello su adopción significó de inmediato *la modernidad*.

A partir de ese momento, todos los retablos incorporaron el estípite como elemento articulador lo que conllevó que retablos anteriores con columnas salomónicas se vieran sustituidas por el “moderno” soporte que, conforme pasa el tiempo, irá desempeñando un papel entre lo estructural y lo decorativo. El modelo adoptado está compuesto por una pirámide invertida que abarca más de la mitad de altura seguida por un estrangulamiento que da paso a un prisma profusamente decorado sobre el que se dispone el capitel. El nuevo soporte incluyó la aceptación de una nueva técnica ornamental basada en una talla más fina, rizada, vibrante y dinámica, denominada por algunos autores “talla romana” o “hoja de cardo” derivada de la talla plateresca aunque con más relieve y efectismo. Si bien la tendencia hacia una talla más menuda estaba presente en el retablo mexicano desde principios del siglo XVIII, a partir de ahora se impondrá como característica y la hoja de cardo predominará sobre cualquier otro tipo de talla.



Fig. 1 - México, D. F., Catedral Metropolitana, Retablo de los Reyes.
(Fotografía de la autora)

La incorporación del estípite supuso, además, un cambio en la estructura del retablo, rompiendo definitivamente con los modelos estáticos anteriores. Se tiende hacia obras de un solo y alargado cuerpo, con una amplia calle central que alberga sagrario y manifestador, coronado en un aparatoso remate. Los retablos alternarán los grandes lienzos con multitud de esculturas de santos y angelillos apoyados sobre elementos arquitectónicos, lo que dotó a la escultura de un novedoso uso que se verá potenciado con el paso del tiempo. La ornamentación jugará un papel primordial en el desarrollo de esta nueva modalidad incrementada por los ritmos mixtilíneos que se producen al seccionar y proyectar hacia el espacio los elementos arquitectónicos que conforman la estructura. La preferencia hacia formas geométricas será constante y está presente en multitud de quiebros perceptibles en cornisas, molduras que enmarcan los vanos de desarrollo mixtilíneo y en detalles como lacerías, figuras circulares, triangulares, etc. Van a adquirir una gran difusión a partir de este momento, fragmentos de frontón curvo y avolutado conteniendo veneras, como se percibe en las obras de alguno de los inmediatos seguidores de Balbás¹⁶.

Está presente la preocupación por los efectos lumínicos a través del contraste de planos que van a crear unas sensaciones de claroscuro contribuyendo a resaltar la plasticidad. Este hecho se relaciona con la teatralidad que presentan algunos de los retablos, iniciada en el modelo catedralicio y que es consecuencia de la experiencia de Balbás en el mundo de la tramoya y del teatro en el Madrid de comienzos de siglo. Como consecuencia de ello fue la incorporación de cortinajes en la calle central, doseles o guardamalletas. El retablo novohispano del Setecientos creó sus líneas unificadoras partiendo del retablo balbasiano y sus propios puntos diferenciadores de acuerdo con las características tradicionales de cada comarca y de las cualidades técnicas y estéticas de cada uno de los artistas. Los secuaces de Balbás tenderán hacia una geometrización de las formas, de acuerdo con la propia idiosincrasia prehispánica, logrando una perfecta síntesis y equilibrio entre geometrismo y naturalismo decorativo.

El área capitalina encabezará el cambio de estilo, siendo los propios hijos de Balbás los encargados de difundirlo por esa área y por la zona de Guerrero. Junto a ellos destacamos la figura del arquitecto y ensamblador Felipe de Ureña, artista errante que divulgó el modelo en México y alrededores, en la zona norteña minera (Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, San Miguel Allende, Zacatecas o Durango) y en el estado de Oaxaca. Su relación con grandes órdenes religiosas, franciscana, jesuita o carmelita posibilitó la propagación del estípite en todas las obras para las iglesias de estas órdenes. Es el autor más cercano a las propuestas estilísticas del maestro, entre otros motivos porque se le obligó mediante contrato a copiar algunos de sus grandes retablos como el mayor de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco. La magnificencia de ese retablo provocó que fuese modelo para el mayor de Santa Catarina Mártir de la capital que a su vez se convertiría en modelo del retablo mayor de la iglesia de Tepotzotlán¹⁷. Por otro lado, el retablo mayor de Santa Catarina sirvió de modelo para el retablo mayor del convento del Carmen de la ciudad de México, contratado por Felipe de Ureña en 1740 así como para el retablo mayor del convento franciscano de Texcoco, contratado por Juan

¹⁶ Es el caso del arquitecto retablista Felipe de Ureña. Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña. La difusión del estípite en Nueva España*, (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012), pp. 15-30.

¹⁷ Tovar de Teresa, Guillermo, "El retablo mayor de Santa Catarina Mártir" en *Arquitectura*, nº 27, (México, 1983), pp. 76-83 y *Cuadernos de Arte Colonial* nº 2 (Madrid, Museo de América, 1987), pp. 77-83; del mismo autor "La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de una vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII" en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, (México, Bancomer, 1988), pp. 62-89.

García de Castañeda en 1747. Esta práctica de copiar un modelo se convirtió en costumbre en el ámbito novohispano como puede apreciarse en múltiples contratos¹⁸.

Uno de los primeros ejemplos en adoptar el modelo lo constituye el relevante conjunto de retablos de iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán. Contratados en 1753 por Miguel Cabrera e Higinio de Chaves con la colaboración de José Joaquín de Sáyagos, componen una de las muestras más lúcidas del arte novohispano del momento¹⁹. El efecto del mayor con los dos colaterales muestra el recorrido de la retablística novohispana hacia mediados el siglo XVIII. Estípites gigantescos, prolija decoración, incorporación de angelillos descansando en elementos arquitectónicos y remate en cascarón que avanza sobre la arquitectura de las bóvedas. A pesar de la profusa decoración, los estípites aparecen como elementos estructurales de la obra siendo perceptibles como entidad. Esa característica se irá perdiendo conforme transcurre el tiempo como se aprecia en el conjunto de la iglesia de Santa Prisca de Taxco donde Isidoro Vicente Balbás llegó al extremo de disolver el soporte otorgando a la masa ornamental un alto grado de imaginaria decorativa y escenográfica. Los retablos de la iglesia levantados en 1755 manifiestan el desarrollo que iba a tener el soporte estípite a lo largo del siglo XVIII (**Fig. 2**).



Fig. 2 - Taxco. Iglesia de Santa Prisca. Retablo Mayor. (Fotografía de la autora)

¹⁸ Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña...op. cit.*, pg. 39.

¹⁹ Tovar de Teresa, G. "La iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII" en *Tepotzotlán. La vida y la obra en Nueva España*, (México, Bancomer, 1988, pp. 62-79

En la iglesia de Santa Prisca están presentes todas las modalidades estilísticas que se dieron en este siglo: la incorporación del estípite, la disolución del soporte (el anástilo) y la vuelta a los elementos distintivos del barroco mexicano de principios del siglo XVIII (el neóstilo). Si consideramos la fachada como modelo de fachada retablo vemos que en Santa Prisca se dan estas dos características: una fachada neóstila, término acuñado por Manrique²⁰, y unos retablos anástilos en plena época del apogeo de la pilastra estípite. La fachada, proyectada por Cayetano de Sigüenza logra unificar la columna salomónica con los estípites del campanario en los comienzos de la segunda mitad del siglo cuando ya se estaba experimentado con la disolución del soporte.

Esa fórmula la había experimentado Felipe de Ureña, en 1739, en el retablo dedicado a la Virgen de la Fuente de la iglesia del convento de Regina Angelorum de la capital virreinal, sin embargo será en Taxco donde el retablo anástilo cobre protagonismo. Los estípites pierden su fisionomía geométrica en el retablo mayor y en los del crucero al quedar cubiertos por una exuberante ornamentación que los hace omitir sus formas²¹. Este hecho proporcionará a los artistas mayor campo de acción y libertad de expresión que constituirían los rasgos distintivos de la retablística de finales de siglo. Los retablos de Santa Prisca suponen el punto de partida de dos corrientes artísticas que apuntan direcciones totalmente opuestas: una hacia los tradicionales elementos artísticos y otra hacia la ilimitada expresividad del barroco. El tratamiento decorativo prevalece sobre cualquier otro concepto, tendiendo hacia una eliminación del soporte como elemento articulador de la obra y la disposición a primar el nicho pilastra ornamental.

El retablo anástilo supone una reacción contra la trama arquitectónica dejando de lado los elementos estructurales con preferencia hacia superficies más planas. Los estípites se retraen dentro del cuerpo del retablo mientras que las calles avanzan ligeramente, perdiéndose el concepto tradicional de calles laterales (formadas por dos soportes y una superficie con hornacinas), como contraposición el vano principal de la calle central se proyecta hacia el exterior. Dentro de este proceso surgen tantas variantes como escuelas. En las iglesias de los conventos de Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo de Querétaro podemos observar estas características donde prima la decoración menuda de hoja de cardo frente a las formas bulbosas o geométricas de los estípites (**Fig. 3**). Francisco Gudiño e Ignacio de las Casas se erigirían en los grandes introductores de esta modalidad en la zona²². Relacionados con los retablos queretanos están los grandiosos retablos del templo agustino de San Juan de Sahagún de la localidad de Salamanca en Guanajuato²³. Realizados en 1768 por el retablista queretano Pedro José de Rojas presentan la modalidad del retablo anástilo como eje modelador de todo el conjunto dentro de un alarde decorativista. El dedicado a San José es uno de los más representativos al incluir grandes doseles como remate de las hornacinas laterales y el cortinaje que lo envuelve.

²⁰ Manrique, Jorge Alberto, "El neóstilo: la última carta del barroco mexicano" en *Historia Mexicana*, XX, 79 (México, enero-marzo 1971), pp. 335-367.

²¹ Vargas Lugo, Elisa, *Santa Prisca de Taxco*, (México, UNAM, 1982), pp. 153 y ss.; Loera Silva, Gabriel, "Isidoro Vicente de Balbás, el maestro de los retablos" en *Santa Prisca restaurada*, (México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), pp. 153-183; Ortiz Macedo, Luis, "Los retablos de Santa Prisca de Taxco" en *Santa Prisca restaurada*, (México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990), pp. 185-217.

²² Shon Raeber, A. L., "Francisco Martínez Gudiño" *Anales Instituto Investigaciones Estéticas*, n° 65 (México, UNAM, 1994), pp. 179-190.

²³ Flores García, G. L., "Angelología, florilegio y bestiería en los retablos dorados de San Agustín de Salamanca" *Saber Novohispano. Anuario del Centro de Estudios Novohispano*, (Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995) pp. 345-371.



Fig. 3 - Querétaro. Convento de Santa Clara. Retablo de Santa Rosa.
(Fotografía de la autora)

La modalidad de incluir cortinajes y complejos doseles con guardamalletas en las hornacinas está presente asimismo en la región oaxaqueña como se aprecia en el retablo mayor de la iglesia de San Felipe Neri de Oaxaca. El uso del estúpide llegó a su mayor esplendor en este retablo con sus pirámides truncadas, sus frondosas decoraciones, el cascarón que avanza sobre la bóveda y la inclusión de las figuras de los cuatros evangelistas en medio de los soportes (**Fig. 4**). Características similares se aprecia en los otros retablos que de forma unitaria decoran la iglesia donde la presencia del estúpide aún no ha perdido su forma estructural²⁴. En la ciudad existieron otros retablos de estípides como los ocho de la iglesia de San Francisco, hoy perdidos, o el mayor de la Compañía de Jesús, del que sólo se conserva la estructura y los soportes, contratados por Felipe de Ureña en 1733 y 1736, respectivamente²⁵.

En la zona de Jalisco, el cambio de soporte llegó pasada la primera mitad del siglo XVIII como se aprecia en los interesantes retablos de la capilla de Aránzazu de Guadalajara²⁶. La capilla perteneciente al antiguo convento de San Francisco está adornada con tres retablos: el mayor con estípides y nichos pilastras en las calles laterales, el de la Pasión de Cristo que mantiene el soporte y el de San José en el que el estúpide queda diluido tras el exuberante

²⁴ Halcón, F., "La escultura de los retablos del barroco" en *Historia del Arte de Oaxaca*, Vol. II, (Oaxaca, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997), pp. 83-115.

²⁵ Halcón, F., *Felipe de Ureña...op. cit.*, p. 117.

²⁶ Hernández Díaz, V., "Los retablos de Aránzazu en Guadalajara" en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° (México, UNAM, 2012), pp. 71-111.

decorativismo. Los tres retablos se fechan en el último cuarto del siglo XVIII, demostrando una vez más la pervivencia de distintos estilos en una misma capilla. Relacionados con estos retablos está el dedicado al Dulce Nombre de Amacueca (Jalisco) o el dedicado a la Virgen del Rosario de la iglesia de los apóstoles Felipe y Santiago de Sinaloa. En esta última obra, los estípites se han transformado en pilastras hornacinas para albergar las esculturas y la arquitectura se patentiza en la potente y movida cornisa que sirve de separación de cuerpos.



Fig. 4 - Oaxaca. Iglesia de San Felipe Neri. Retablo Mayor.
(Fotografía de la autora)

El proceso atectónico de los retablos irá en consonancia con el recargamiento decorativo que aumentará conforme el siglo avanza. El estípite tenderá a desaparecer al ir perdiendo sus perfiles geométricos distorsionados por la exuberancia imaginativa, constituyendo la última fase del estilo²⁷. A partir de ese momento, los límites se desbordan, no existiendo ninguna regla que controle la fantasía de los artistas. Los retablos de la iglesia de las Vizcaínas de la ciudad de México son buena prueba de ello. El dedicado a la Virgen de Aránzazu realizado por José Joaquín de Sáyagos puede servir como ejemplo. La desintegración de las calles laterales, formadas por elementos mixtilíneos rematados por cortinajes y guardamalletas con un amplio despliegue ornamental, da muestra del recorrido del retablo novohispano en los años finiseculares del siglo XVIII. Las características atectónicas de las calles sólo se ven contrastadas por la cornisa que separa el único cuerpo del retablo con el remate.

La iglesia de la Enseñanza de México mantiene las mismas características. Levantada entre 1772-1778 gracias al patrocinio de María Ignacia Azlor, monja de la Compañía de María, es uno de los ejemplos más característicos de la integración de las artes al combinar retablos, esculturas y grandes lienzos que adornan sus paredes. Los retablos carecen de soportes desdibujándose su estructura y primando la ornamentación. Su resaltada parte central está flanqueada por estípites que han perdido su cuerpo y entidad para albergar unas esculturas, desempeñando la función de nichos. La tendencia ascensional del retablo queda remarcada en la calle central acrecentada por las esculturas sobre peanas de las calles laterales. Se le considera uno de los retablos más originales de la última etapa del barroco al perder los soportes su función para cobijar las esculturas que refuerzan el movimiento ascendente de la obra. Los mismos rasgos podemos apreciar en el interesante retablo de la capilla del Rosario del convento dominico de Atzacapotzalco con retablos anástilos y exterior de acuerdo con las premisas arquitectónicas de estructura columnaria (**Fig. 5**). Ambos ejemplos se corresponden cronológicamente al último cuarto del siglo XVIII lo que nos indica la simultaneidad y convivencia de formas afines y distintas que dan el sello y originalidad al barroco novohispano.

El término de estos ejemplos lo podemos observar en la grandiosa fachada retablo del crucero de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí, la portada de los Arcángeles. Constituye el epígono del estilo donde la superposición y fragmentación de planos destaca sobre los propios soportes, llegándose a confundir los estípites con la masa ornamental que adorna el conjunto. La expresividad decorativa barroca llega en este retablo a su máximo esplendor formando una portada tapiz de clara ascendencia hispana. Estípites, pilastras, cornisas, etc. se deconstruyen hasta perder sus contornos para favorecer el recargamiento decorativo. Contrasta con este retablo, la fachada retablo en piedra de la iglesia donde la clara articulación arquitectónica en ortodoxas calles se cobija dentro de un gigantesco cortinaje que incluye soportes de diversa índole alternando con pilastras nicho.

²⁷ González Galván, Manuel, "Modalidades del barroco mexicano" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 30 (México, UNAM, 1961), pp. 39-68.



Fig. 5 - Azcapotzalco. Iglesia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago.
Retablo de la capilla del Rosario.
(Fotografía de la autora)

El cambio de dinastía española significó la llegada a la corte de una pléyade de artistas franceses e italianos cuyas obras cambiaron la dinámica artística española a partir de los modelos realizados en capillas palatinas o templos de patrocinio real. En España se constata una evolución tipológica en la que se recuperarán los órdenes ortodoxos, de acuerdo con las propuestas de Carlo Fontana, Juvara o Andrea Pozzo. La estructura de los retablos se abrió a otros objetivos cuya principal característica fue la recuperación de la armadura arquitectónica de tradición más conservadora, recuperándose los órdenes clásicos como elemento unificante. Esa tendencia se desarrolló junto a otra que prefirió la alternancia de movimiento cóncavo-convexo, siguiendo las pautas de Borromini o de Pozzo, imponiéndose finalmente la corriente renovadora de raíz clásica a partir del primer tercio del siglo. Todo ello quedó reafirmado tras la creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 cuyos decretos de regulación de la arquitectura y de los retablos vieron la luz en el año 1777.

En ese año, Carlos III dirigió una circular a los obispos y superiores de las órdenes religiosas decretando que los proyectos presentados para los retablos fuesen remitidos a la Academia de San Fernando. Su finalidad era que los profesores de arquitectura diesen conformidad a las trazas con el fin de evitar excesos ornamentales. Esas directrices se asimilaron en México de forma más lenta puesto que la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España se fundó en 1781, si bien se trató de impulsar desde mediados el siglo²⁸. A partir de entonces, los artistas se vieron obligados a remitir sus planteamientos a la Academia de San Carlos para conseguir el beneplácito de los profesores de arquitectura. La Academia rechazó cualquier proyecto que no guardase conformidad a las reglas clásicas y esas trazas se debían sustituir por nuevas proposiciones supeditadas a la disciplina académica. Quedó restringido el uso de la madera por el peligro de los incendios pero ante la falta de medios económicos para costear materiales más nobles se generalizó la técnica de fingimiento de mármoles y jaspes veteados, retomándose proyectos de tabernáculos exentos de raíz renacentista. La implantación de las ideas academicistas y la adopción del neoclásico en los retablos supusieron la destrucción de gran parte del acervo artístico de exuberancia barroca. Ello representó la sustitución de muchos retablos de estípite por obras de corte clasicista acorde con las nuevas tendencias implantadas.

La figura del arquitecto, ingeniero y escultor Manuel Tolsá, formado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en la de San Fernando de Madrid, fue clave para entender el triunfo de la estética neoclásica tras su llegada a México en 1791²⁹. Fue el encargado de finalizar las obras de la catedral de México donde trabajó desde 1793 y se conoce su intervención en la iglesia de la Profesa, en la capilla de la Casa de la Moneda, en el templo de Santo Domingo, en la capilla del Palacio de Minería y en la iglesia de las Capuchinas. Fue el artífice de numerosos retablos entre los que se cuenta altar mayor de la catedral de Puebla, el mayor y el de la Concepción de la Profesa, el mayor de la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad donde intercala elementos barrocos con neoclásicos y el mayor del convento de Capuchinas, hoy desaparecido.

El ciprés de la Catedral de Puebla fue el punto de partida de esta corriente donde rescata una estructura dentro del más tradicional lenguaje clásico. Se comenzó la obra en 1797 siguiendo el proyecto y la maqueta que había realizado Tolsá aunque lo finalizó en 1819 el arquitecto poblano José Manzo. Desde el primer momento se le consideró como obra cumbre del neoclásico mexicano: planta circular a modo de templete clásico sostenido por columnas estriadas cuyo entablamento queda partido para dar paso a frontones curvilíneos centrados por ráfagas. Ángeles y estatuas descansan sobre los elementos arquitectónicos. El segundo cuerpo es un remate cupuliforme coronado por la imagen de San Pedro. Utiliza materiales nobles como

²⁸ Moyssén, Xavier, “La primera Academia de Pintura de México” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 34, (México, UNAM, 1965), pp. 15-29; Garibay, Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, (México, UNAM, 1990), pp. 6-8; Báez Macías, Eduardo, “La Academia de San Carlos de la Nueva España como instrumento de cambio” en *Las Academias de Arte*, (México, UNAM, 1985), pp. 36-38; del mismo autor *El Neoclásico y la Academia de San Carlos de 1765 a 1856*, (México, UNAM, 1990); Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Academia de San Carlos y los constructores del neoclásico. Primer catálogo de dibujo arquitectónico, 1779-1843*, (México, UNAM, 2002).

²⁹ Almela y Vives, Francisco y Igual Ubeda, Antonio, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816)*, (Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1950); Gómez-Ferrer Bayo, Álvaro, *Una lección neoclásica: la arquitectura de Manuel Tolsá en la Nueva España*, (Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1986); Bérchez, Joaquín, “Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo” en *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, (Valencia, Generalitat Valenciana, 1990), pp. 57 y ss.; Uribe, Eloísa, “Manuel Tolsá de Valencia a la Nueva España” en *Nostalgia de los antiguos y arte ilustrado*, (México, UNAM, 1998), pp. 67-68.

mármoles, bronces o estucos al igual que las propuestas de la retablística cortesana madrileña, especialmente la obra de Ventura Rodríguez.

Con la moda neoclásica, muchos retablos barrocos se transformaron para adoptar la nueva estética. Los ejemplos son numerosos. Cito el retablo barroco de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de México, merecedor de encomiables elogios en el sermón inaugural que le dedicó fray José Ximenez de Villaseñor en 1712³⁰. En 1773, en plena apoteosis barroca, se le incluyeron espejos, transformándose a principios del siglo XIX en un retablo neoclásico antes de su total destrucción en 1861. Otro ejemplo es el de la catedral de Guanajuato donde se contrató en 1781 el retablo barroco más suntuoso de la ciudad, el dedicado a San Nicolás de Tolentino. De estructura ascensional y vibrante vegetación se adornaba con veinte imágenes y medallones de diversos santos, estaba sostenido por cuatro columnas gigantescas, único guiño a la nueva estética que se estaba formando en la capital virreinal³¹. El retablo se sustituyó en los primeros años del siglo XIX por el neoclásico que admiramos en la actualidad.

El neoclasicismo se impuso de forma irrefutable en los retablos finiseculares. Su estructura arquitectónica adoptará el orden clásico eludiendo cualquier tipo de ornamentación exuberante. A pesar de ello, el estípite convivió con la nueva estética presentando soluciones barrocas que tuvieron fuerte arraigo en los ambientes artísticos alejados de la zona capitalina. Uno de los ejemplos más relevantes se dio en las zonas mineras del norte donde la pervivencia del estípite se alargó hasta la década de los noventa del siglo XVIII. Así lo vemos en los retablos dedicados a San Cayetano y a la Virgen de Guadalupe de la iglesia de la Valenciana (Guanajuato), terminados en 1784, dos grandes obras que entran de lleno en el barroco estípite³². O la extraordinaria Portada de los Arcángeles de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí, fechada entre 1787-1792, considerada como epígono y final de las grandes obras del barroco mexicano³³.

La imposición academicista metropolitana tuvo en la retablística su más ferviente muestra, cerrando de esta manera uno de los periodos más fructíferos y novedosos del arte de la colonia. El furor ante cualquier atisbo barroco provocó una destrucción masiva de retablos al igual que sucedió en España y, de hecho, en el arco cronológico que va de 1770 a 1785 se hacen y se destruyen el mayor número de retablos en Nueva España. A partir de la década de los noventa, los proyectos retablísticos que incluyeran estípites o cualquier adorno considerado barroco se verían excluidos por las autoridades académicas. Los proyectos se verán rechazados por defectos, hojarascas, inútiles molduras o *churruquerías* mediante implacables informes realizados por los directores de arquitectura de la Academia que eran los encargados de controlar los proyectos de retablos. Los órdenes clásicos se impondrán, se recuperará la columna lisa y se prescindirá de cualquier ornamentación, cerrando de esta forma uno de los periodos más exuberantes del arte en Nueva España.

³⁰ Tovar de Teresa, Guillermo, *Bibliografía Novohispana de Arte*, Segunda Parte (México, Fondo de Cultura Económica, 1988), pp. 47-50; Tovar de Teresa, Guillermo, “Una nota sobre los retablos de espejos en la Nueva España” en *Boletín de Monumentos Históricos* n° 1 (México, 1979), pp. 29-30.

³¹ Marmolejo, Lucio, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato*, vol. 2 (Guanajuato, 1911), pp. 252-253; Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México*, vol. II (México, 1996), p. 348; Halcón, Fátima, *Felipe de Ureña...op. cit.*, pp. 128-129.

³² González Dávila, Fernando, “Los constructores de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato. Inventario y avalúo de las herramientas con que se fabricaron sus retablos” en *Relaciones*, vol. XXVI, n° 103, (Zamora (México), 2005), pp. 170-209.

³³ Tovar de Teresa, Guillermo, “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 10, (México, 1990), pp. 2-23.

O conjunto de retábulos da cidade de Itapecerica, Minas Gerais, Brasil: identidades, transferências e assimilações

Gustavo Oliveira Fonseca¹



1.

Retábulos são peças ornamentais feitas em madeira ou pedra, que, nas igrejas católicas, normalmente se localizam na parte posterior das mesas do altar, ponto de culminância do templo religioso, onde se celebram os principais atos litúrgicos. Esta estrutura é responsável também por abrigar as imagens devocionais dos santos padroeiros, além de conter, habitualmente, o sacrário, móvel responsável por guardar o símbolo maior do catolicismo: a hóstia consagrada como corpo de Jesus Cristo.

De remota origem na tradição cristã, retábulos são peças que obtiveram longa sobrevivência nos países ibéricos, e, conseqüentemente, em suas antigas colônias. No Brasil, encontram-se em regiões variadas do território, das cidades litorâneas ao interior. No atual estado de Minas Gerais, região ocupada pelos portugueses a partir do final do século XVII, encontra-se um extenso patrimônio religioso, que por sua longevidade e variedade, tornou-se alvo de inúmeras pesquisas acadêmicas envolvendo seu acervo de retábulos.

Em Minas Gerais, a produção de retábulos entalhados em madeira, prolongou-se do século XVIII até as primeiras décadas do século XX. Tradição estética com raízes profundas no território mineiro, trata-se de um conjunto heterogêneo, marcado por características em comum, porém com inúmeros pontos divergentes. Os modelos de talha retabular circularam espacialmente e temporalmente, sofrendo inúmeras releituras. Portanto, dentro de uma mesma região do território mineiro, pode-se encontrar diversidade e variadas influências artísticas. Ou seja, desde retábulos dentro do chamado estilo nacional português (como é conhecido no Brasil), retábulos joaninos, até os francamente rococós, além de manifestações isoladas neoclássicas.

Devido à extensão numérica de retábulos entalhados, resulta que muitos exemplares ainda não tenham sido devidamente analisados pela produção acadêmica, caso por exemplo, do conjunto de retábulos das igrejas de Itapecerica, região centro-oeste mineira. Sendo uma região

¹ Doutorando em História pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil). Investigador apoiado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil).

de povoamento antigo, o então arraial de São Bento do Tamanduá passou a sediar a paróquia de mesmo nome no ano de 1757, antes mesmo da localidade ser elevada à categoria de Vila, o que se deu apenas em 1789. Em 1882 recebe o título de cidade de Itapecerica.

Itapecerica conta, atualmente, com quatro igrejas, que, pelo seu acervo de retábulos, foram selecionadas para exposição neste artigo. Trata-se da igreja Matriz de São Bento (1825-1912); capela de Santo Antônio da Arquiconfraria de São Francisco (1789-1801); capela de Nossa Senhora do Rosário (1818) e capela de Nossa Senhora das Mercês (sem data documentada).

O que une estas quatro edificações é a permanência de uma linguagem regional de talha que se vincula a uma matriz ornamental rococó, muito usual na região de Minas Gerais nas últimas décadas do século XVIII. A particularidade, entretanto, está no fato de que em Itapecerica, este gosto decorativo prolonga-se até as primeiras décadas do século XX, quando reformas dão sobrevida a produção de retábulos na região. O objetivo então é apresentar e analisar mais detidamente o conjunto retabular de cada uma destas edificações.

2.

Começamos pela Matriz de São Bento, cuja construção prolongou-se por 87 anos. A primitiva matriz de São Bento do Tamanduá não passava de uma capela rústica coberta de palha, que o primeiro vigário da paróquia, Gaspar Álvares Gondim, em 1757 substitui por um templo melhor². Porém, esta construção estava bastante precária no começo do século XIX, como se lê no relato do Bispo diocesano de Mariana, Dom Frei José da Santíssima Trindade, em visita pastoral à Tamanduá em 4 de setembro de 1825:

“Vimos a igreja matriz no estado mais deplorável possível e decerto nenhum particular, por mais desleixado que seja, quereria habitar numa casa tão indecente e que nenhuma formalidade mostra de templo em que habita o Homem Deus Sacramentado, e já se vê quanta amargura tem angustiado a nossa alma de vermos o que já nos era patente por informação e até por anúncio geral transmitido pelos passageiros, que se escandalizavam de semelhante indecência, e nenhuma igreja matriz desmembrada de outras há muitos anos, num lugar condecorado com o especioso título de vila e freguesia populosa de fazendeiros ricos, e assim no mesmo estado de alicerce lançado há 40 anos!!”³.

A reprimenda do Bispo surtiu efeito, uma vez que neste mesmo ano retomaram-se as obras da Matriz de São Bento, ficando a capela-mor concluída em 1855. Neste período, encomendou-se ao entalhador Domingos Pinto Coelho a fatura do retábulo do altar-mor, que foi concluído por volta de 1862 (**Fig. 1**). Este retábulo só foi dourado e policromado anos depois, em 1907, como foi registrado no Livro Tombo da Paróquia de São Bento pelo Vigário responsável, Monsenhor Cerqueira.

Neste período, no começo do século XX, a Igreja Matriz de São Bento estava, finalmente, em fase de conclusão de suas obras, tendo sido terminada em 1912. Como se pode notar, apenas ao final das obras é que se buscou o término da ornamentação do retábulo do altar-mor, sendo este dourado e policromado por Ângelo Pagnacco, um artista italiano vindo de São João del-Rei⁴.

² Padre Gil Antônio Moreira e Constantino Barbosa, *Itapecerica, sua fé sua música: História Eclesiástica de Itapecerica – MG*. (Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1984), 26.

³ Frei José da Santíssima Trindade, *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade 1821-1825*. (Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro/IEPHA, 1998), 287.

⁴ Dom Gil Antônio Moreira, *Matriz de São Bento – Cem anos de Bênçãos* (Itu: Ottoni Editora, 2005), 157.



Fig. 1 - Retábulos laterais e retábulo-mor da Matriz de São Bento, Itapeerica, Minas Gerais. 2015.
(Fotografia do autor)

Nota-se, nesta obra bastante familiaridade com o que havia sido desenvolvido nas demais comarcas mineiras no princípio do século XIX. Neste retábulo, as colunas retas e longilíneas, sustentam um entablamento com vários frisos que, por sua vez, apoiam um coroamento dominado por uma tarja monumental de talha rebuscada, em um jogo de voltas, contravoltas, volutas e rocalhas. O trono de São Bento, majestoso, com sete degraus, é protegido por uma sanefa em arbalista de perfil bastante sinuoso, ladeada por duas grandes volutas. Todo retábulo tende para verticalidade, efeito que é ainda mais acentuado pela projeção da tarja ornamental que se desdobra até o forro, dando continuidade entre a obra entalhada e a pintura do forro, característica bem ao gosto rococó de integração decorativa dos diversos espaços. Esta projeção escultórica para o alto foi bem utilizada por entalhadores que seguiam os modelos de Antônio Francisco Lisboa que, em seu retábulo para Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, de Ouro Preto, concentrou, no coroamento, um volumoso grupo escultórico antropomórfico representando a Santíssima Trindade, tipologia essa repetida, por exemplo, no retábulo da Ordem Terceira de São Francisco, de São João del-Rei. Porém, diferentemente destas últimas, o retábulo da Matriz de São Bento não apresenta figuras humanas entalhadas: toda ornamentação é feita por elementos fitomorfos, como folhas de acanto, e pela ondulação das rocalhas.

A singularidade desta obra são os capitéis. Ao vê-los mais de perto, nota-se que se assemelham a capitéis compósitos, porém, em uma dimensão, até onde se sabe, com poucos precedentes na talha mineira. Seu corpo em vermelho e dourado é torço em uma espécie de rocalha tridimensional flamejante. O conjunto dos quatro capitéis causa uma imponente impressão, além de criar um contraponto à tarja ornamental rebuscada do coroamento.

Outra característica que não pode passar despercebida neste retábulo é seu douramento e policromia, feitos pelo pintor Ângelo Pagnacco, em 1907. Pouco se sabe sobre este artista, apenas que era italiano e que vinha de São João del-Rei, conforme informa Monsenhor Cerqueira⁵. No futuro, novas pesquisas poderão iluminar melhor a trajetória deste personagem. Como bom italiano, Pagnacco estava em consonância com a técnica de pintura imitando o mármore, conhecida como marmorizado. Ao invés de um marmorizado claro, suave, como se vê nos demais retábulos rococós em Minas, Pagnacco optou por um marmorizado extremamente vívido nas cores vermelho, azul e preto, intercalados por espaços em branco na tarja decorativa, frisos rosa claro e douramento sobre os relevos. Apesar de sua singularidade cromática, condizente com seu tempo de execução, houve, por parte do artista, uma pesquisa de adequação para aquela obra, que ele tentou vincular a uma cadeia de produção artística, tornando este retábulo extremamente significativo das inúmeras possibilidades de que arte é capaz.

A Matriz de São Bento possui ainda dois retábulos laterais, situados no arco cruzeiro e dois altares nas capelas laterais que levam à sacristia. Todos executados pelo entalhador itapecericano Bento Gomes da Costa e seu filho José Maurício da Silva. Os dois retábulos laterais, de Nossa Senhora da Conceição e de São José, foram feitos em 1905. O retábulo do altar de São Sebastião e o retábulo do altar do Sagrado Coração de Jesus foram executados em 1910, como a tarja ornamental dos mesmos informa⁶.

Os retábulos laterais do arco cruzeiro são formalmente muito semelhantes ao retábulo do altar-mor. As mesmas colunas retas sustentadas por mísulas, com capitéis torços. Desta feita, o coroamento é pouco ornamentado, de estrutura simplificada. Permanece a tarja decorativa, puxando a composição para o alto, porém inexistente, nestes retábulos, a sanefa em arbaleta, que é substituída por um vão direto que forma o arco entre as duas colunas.

Percebe-se que Bento Gomes criou duas peças em harmonia com o retábulo do altar-mor, porém, em uma composição bastante simplificada, apropriada às menores dimensões destes retábulos. Como motivos ornamentais, aparecem as folhas de acanto, as volutas, o rendilhado do camarim e rocalhas estilizadas no arco superior do coroamento. A tarja decorativa simplifica sua congênere do retábulo do altar-mor, com seu jogo de curvas e sua finalização em volutas. Bento inova ao entalhar uma pomba, símbolo do Divino Espírito Santo. De sua lavra, também, é uma pequena tarja entre os arcos com referência ao ano de execução do retábulo e o santo ao qual é dedicado. A policromia também em marmorizado e o douramento de ambos retábulos ficam sobre responsabilidade do mesmo Ângelo Pagnacco, que repete algumas cores do retábulo-mor, como o vermelho e azul, mas predomina na paleta um marmorizado em amarelo claro, rajado de vermelho-alaranjado.

⁵ Moreira e Barbosa, *Itapecerica, sua fé sua música*, 71.

⁶ A data de execução e as despesas com estes retábulos estão lançadas no livro Tombo I da Paróquia de São Bento à folha 7.

O problema da adequação do remate superior foi resolvido por Bento de maneira bem simplificada. O entalhador optou pelo remate sinuoso, em um jogo de leves curvas que se opõem. Como se pode ver na figura nº1, o pé direito da nave da Matriz de São Bento é bastante elevado, porém Bento preferiu dar dimensões singelas às suas tarjas, levemente curvadas para baixo, como se houvesse um forro para integrá-las, o que demonstra que tentou assimilar o projeto do retábulo de Domingos Pinto Coelho.

Já nos retábulos das capelas laterais (**Fig. 2**), observa-se que Bento Gomes e seu filho José Maurício, apesar de continuarem se referenciando no retábulo do altar-mor, agiram com mais autonomia decorativa e propuseram novas soluções. Limitados por um pé direito baixo, os retábulos se integram completamente ao espaço de cima a baixo, como móveis autônomos. Desta maneira, o remate superior integra-se, perfeitamente, ao forro, unido pela tarja decorativa. As dimensões laterais do retábulo são limitadas pelas duas colunas do canto, diferentemente dos retábulos da nave da igreja, e a composição encontra-se bem proporcionada.

Nos entalhes, vê-se repetirem alguns elementos já utilizados, como os capitéis torços, o rendilhado do camarim e o jogo de curvas da tarja ornamental. A novidade desta vez fica por conta das folhas de acanto das mísulas, um entalhe estilizado, onde os artífices demonstraram autonomia na composição, se comparadas, por exemplo, às folhas de acanto do retábulo do altar-mor.



Fig. 2 – Retábulo do Sagrado Coração de Jesus, Matriz de São Bento, Itapeçica, Minas Gerais. 2015
(Fotografia do autor).

A policromia e o douramento destes dois altares em pouco lembram o retábulo do altar-mor. Optou-se pelo marmorizado novamente, porém, em um tom festivo e extremamente colorido. Nos dois altares, nota-se o mesmo esquema de cores, contudo trocadas em alguns pontos. As colunas são amarelas e verde-claras, o fundo oscila entre amarelo-claro, rosado e um tom levemente alaranjado, os frisos são de um azul cerúleo, e a tarja decorativa em vermelho intenso, contrastando com o dourado dos relevos. A execução dos trabalhos de pintura e douramento destes retábulos foi datada e assinada pelo autor, na parte de trás do retábulo do Sagrado Coração; trata-se de obra de Francisco Cesário Coelho, feita em 1913. De acordo com as anotações de Monsenhor Cerqueira, este artista também teria vindo de São João del-Rei⁷.

3.

O conjunto de retábulos da Matriz de São Bento, aparentemente, provocaram uma sobrevida à produção de talha em madeira em Itapecerica, pois Bento Gomes da Costa, foi contratado pela Arquiconfraria de São Francisco da mesma cidade para executar, em 1913, um novo retábulo para o altar-mor da capela de Santo Antônio e São Francisco, em substituição a um antigo retábulo, que ao que tudo indica, estava em más condições (**Fig. 3**).



Fig. 3 – Retábulo do altar-mor da capela de Santo Antônio e São Francisco, Itapecerica, Minas Gerais. 2015. (Fotografia do autor)

⁷ Moreira e Barbosa, *Itapecerica, sua fé sua música*, 71.

O retábulo do altar-mor da igreja de Santo Antônio e São Francisco, apesar de ter sido feito no início do século XX, foi produzido, nitidamente, dentro de uma linguagem artística cujas referências estão nos retábulos rococó produzidos em Minas a partir do final do século XVIII. Porém, esta obra possui singularidades que permite considerar mais profundamente a relação entre a produção de arte erudita e sua apropriação popular.

Este retábulo, apresenta uma simplificação escultórica em favor da valorização arquitetônica e policromática de todo conjunto. Mísulas em volutas, ornadas com singulares folhas de acanto entalhadas, sustentam quatro colunas retas e estriadas no terço inferior, que, por sua vez, apoiam o coroamento do retábulo. O entablamento é estreito e pintado em rosa forte. O espaço onde se encontra este retábulo foi readaptado, uma vez que a capela-mor, construída no final do século XVIII, não foi pensada para ele. Por isso, a composição tende à horizontalidade, deixando entre as colunas e a parede um espaço maior do que, habitualmente, se vê em outros retábulos. Este espaço excedente foi ornado com pinturas de guirlandas e vasos floridos sobre um fundo amarelo claro. Contudo, esta tendência à horizontalidade é compensada pelo coroamento do retábulo, onde uma sanefa, em perfil sinuoso em forma de arbaleta, sustenta uma tarja decorativa que puxa o conjunto para o alto e direciona o olhar para cima, onde está entalhado o brasão de armas da arquiconfraria de São Francisco, que representa o braço de Cristo cruzado com o de S. Francisco segurando uma cruz, emoldurado por voltas e contravoltas e duas folhas de acanto. O arco do coroamento apresenta, como motivo ornamental, as folhas de acanto, entalhadas e douradas sobre um fundo rosa-claro. A parte interior do coroamento é azul-clara e a tarja decorativa dourada sobre um fundo vermelho vivo. O espaço entre as colunas é preenchido por dois nichos laterais, que abrigam imagens do martírio de Cristo. As peanhas são entalhadas e douradas nos relevos, com o fundo cor-de-rosa intenso. O fundo do retábulo é azul-claro e, sobre este, estão pintadas várias guirlandas floridas. No camarim, um trono de cinco degraus abriga duas imagens, uma de Santo Antônio e outra mais abaixo de São Francisco. O fundo é pintado de modo a reproduzir o panejamento de cortinas azuis. A base do retábulo é verde-clara com faixas amarelas, decoradas com pequenas flores pintadas. A mesa do altar é em formato de nicho, emoldurada por rocalhas, enquanto que, no fundo azul do nicho, rosáceas ornem o conjunto.

Uma das características mais marcantes, tanto deste retábulo, quanto do retábulo do altar-mor da Matriz de São Bento, é a sanefa em arbaleta. Esta peça, de acordo com a pesquisadora Myriam Andrade, tem origem em uma *forma ornamental usual no mobiliário francês do período regência*⁸, do princípio do século XVIII. Ainda de acordo com esta pesquisadora, o uso deste ornamento no entalhe de retábulos não possui precedentes em Portugal, sendo *uma das características da talha mineira*⁹. Myriam Andrade defende que esta tipologia de retábulo aparece em Minas Gerais, pioneiramente, no Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas, na obra do entalhador João Antunes de Carvalho, executado entre 1769 e 1773, sendo muito disseminada através dos retábulos do entalhador Francisco Vieira Servas, nas igrejas do Rosário, em Mariana e do Carmo, em Sabará.

⁸ Myriam A. R. de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 253.

⁹ Oliveira, *O rococó religioso no Brasil*, 253.

O retábulo da Igreja de Santo Antônio repete esta tipologia, porém, de maneira simplificada. Um esclarecimento para esta simplificação de formas é que este retábulo foi produzido já no século XX, momento em que a talha excessivamente ornada já não era tão habitual. Outra razão desta característica pode-se creditar ao executor, que, decerto, apesar de sua comprovada competência, não tinha habilidade suficiente para entalhes muito elaborados. Isto fica claro, por exemplo, na ausência do entalhe de rocalhas. Paradoxalmente, o retábulo de Santo Antônio e São Francisco, apesar de suas características de estilo francamente rococó, não possui sequer uma rocalha entalhada¹⁰. Aliás, as únicas rocalhas do retábulo são pintadas e estão na mesa do altar. O peso ornamental do entalhe deste retábulo fica por conta, principalmente, das folhas de acanto, que assumem formatos diversos, sendo alguns deles extremamente estilizados, como no caso das mísulas de sustentação das colunas, algo sem precedentes e que demonstram certa liberdade do entalhador ao lhes dar forma.

Outra característica peculiar do entalhe deste retábulo são os capitéis das colunas, que em tudo demonstram influência dos capitéis da Matriz de São Bento. O formato espiralado, pintado em vermelho flamejante, dourado nas volutas e com uma espécie de rendilhado e folhas de acanto na base, também, dourados, é uma tipologia que não encontra correspondência nos modelos eruditos de capitéis nem, até onde se sabe, em outros retábulos da talha mineira¹¹. Ao se comparar estes capitéis com as ordens clássicas utilizadas desde a Grécia antiga e sistematizadas desde o renascimento, é possível observar que não há equivalência, no máximo, uma releitura popular do capitel compósito, muito utilizado nos retábulos de gosto rococó.

4.

Analisando-se agora o caso da pequena capela de Nossa Senhora das Mercês, algumas questões se colocam. As condições de construção da capela, por exemplo, permanecem incógnitas, uma vez que não foi identificado até o momento nenhum documento referente a este templo ou a uma possível irmandade que possa ter abrigado. Contudo é plausível supor que, em algum momento do século XVIII, semelhante irmandade tenha existido, pois nada, além de uma devoção mútua a Nossa Senhora das Mercês, explicaria a existência de uma capela das Mercês em Itapecerica. Suas características arquitetônicas são consonantes com as demais produções mineiras do período, com sua fachada desprovida de torres, composta por uma porta e duas janelas, seguidas de uma pequena janela que funciona como sineira. Construída em pedra, sua planta segue o partido característico da nave única, capela-mor e sacristia lateral, a exemplo da capela do Padre Faria, de Ouro Preto. Dom Frei José, na mesma visita diocesana mencionada anteriormente, afirma estar a capela das Mercês *arruinada e quase sem uso*¹². Sua descrição deixa entrever que a capela já era antiga neste relato feito em 1825, pois que naquela data já estava “arruinada”, sendo possível supor que sua construção remonte ao século XVIII.

O retábulo de altar-mor apresenta execução extremamente simplificada (**Fig. 4**). Quatro mísulas sustentam suas respectivas colunas, retas e caneladas no terço inferior. Os capitéis, aparentam uma releitura do capitel compósito, porém, sem referência clara, exceto pelas volutas. Dois arcos formam o coroamento do retábulo e entre eles uma tarja, ornada por uma

¹⁰ A ausência de rocalhas no entalhe tanto pode ser fruto de limitação técnica, quanto de uma escolha deliberada.

¹¹ É possível que pesquisas vindouras possam identificar peças com tipologia semelhante, ou apontar possíveis influências.

¹²Trindade, *Visitas Pastorais*, 286.

custódia entalhada, puxa a composição para o alto, integrando-se com o forro trifacetado da capela-mor.

É bem provável que este retábulo, seja também uma substituição a um retábulo primitivo. Nota-se que a estrutura acaba por deixar um espaço vazio incomum nas laterais, além disso, o arco superior do coroamento, próximo ao forro, demonstra que houve uma tentativa de se adequar um modelo de retábulo que não foi originalmente pensado para aquele espaço. Uma inscrição no arco inferior do coroamento, informa-nos, a data de execução da peça: 1915.

Apesar de não ser uma obra documentada, é possível atribuir este retábulo à produção da oficina de Bento Gomes da Costa. Os entalhes de folhas de acanto são semelhantes aos congêneres encontrados nos retábulos das capelas laterais da Matriz de São Bento e que são, comprovadamente, de autoria de Bento Gomes. Além disso, a data de fatura da peça, 1915, coincide com o período de atuação do mesmo.

Há ainda na capela das Mercês dois retábulos colaterais de arco-cruzeiro, que apesar de possuírem as mesmas dimensões, sugerem diferentes autores em suas execuções (**Fig. 4**). Ambos apresentam a estrutura retangular simplificada, com suas quatro mísulas de sustentação. Apenas nas laterais encontra-se as tradicionais colunas retas, com caneluras no terço inferior. Os capitéis, compósitos, não carregam a marca peculiar dos entalhes de Bento Gomes da Costa. As mísulas centrais sustentam quartelões, ornados com rocalhas no retábulo esquerdo e caneluras retas no direito. O coroamento é feito através dos arcos em semicírculo, com tarjas ornamentais no arco superior. A tarja ornamental é de rocalhas assimétricas no retábulo esquerdo, enquanto o direito ostenta uma tarja formada por quatro espirais justapostas. O arremate é feito por cornijas em linha reta.



Fig. 4 – Retábulos laterais e retábulo-mor da capela de N. Sra. das Mercês, Itapecerica, Minas Gerais. 2015.
(Fotografia do autor)

O retábulo direito apresenta no arco inferior, uma inscrição referente à data de sua execução: 1918. Portanto, três anos após a fatura do retábulo do altar-mor de possível autoria de Bento Gomes da Costa. Apesar da proximidade temporal, torna-se difícil ligar estas duas produções, uma vez que o retábulo lateral direito não apresenta nenhuma das características atribuídas a Bento Gomes, como por exemplo, as folhas de acanto estilizadas, ou mesmo os capitéis torços.

Também o retábulo lateral esquerdo desvincula-se da produção de Bento Gomes da Costa, uma vez que inexistem no mesmo as características deste entalhador. Todavia, este retábulo sugere ter sido executado por outro artista, como se pode depreender através do uso disseminado de rocalhas entalhadas para ornamentação de todo conjunto. Estão ausentes, até mesmo, as tradicionais folhas de acanto na ornamentação das mísulas, substituídas por rocalhas. O uso deste motivo ornamental pode sugerir que este retábulo seja anterior aos outros dois, podendo ser obra de meados do século XIX. Portanto, ao que tudo indica, três entalhadores (ou oficinas) podem ter trabalhado na composição ornamental da pequena capela de Nossa Senhora das Mercês.

Um último tópico sobre esta capela, diz respeito a policromia destes retábulos. Com relação aos dois retábulos laterais, observa-se a repetição do esquema de pintura utilizado nas capelas laterais da Matriz de São Bento, de autoria de Francisco Cesário Coelho. A escolha fica por conta dos marmorizados em verde, azul e ocre, predominando o vermelho nos entalhes ornamentais das tarjas. Entretanto, no retábulo lateral esquerdo, o excesso de tinta leva-nos a supor ter sido o mesmo repintado, de modo que o conjunto harmonizasse com o retábulo lateral direito. Já no caso do retábulo do altar-mor, a existência de repinturas é atestada por prospecções, onde observa-se que, tonalidades em rosa-claro e ocre foram substituídas por marmorizados em verde, azul e marrom. O destaque da policromia deste retábulo, novamente, fica por conta do vermelho dos fundos e do relevo em folhas de ouro.

5.

Por último tem-se, ainda, a capela de Nossa Senhora do Rosário (**Fig. 5**). Assim como no caso da capela de Nossa Senhora das Mercês, não há documentos claros que remetam a data exata de construção deste edifício religioso. No que diz respeito à agremiação religiosa construtora da capela, a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, existe apenas uma ata de fundação desta associação em 1818, sem que se saiba ao certo qual período de atuação da mesma, uma vez que a documentação, porventura produzida por esta irmandade, não foi localizada¹³.

Todavia, a capela sede desta irmandade de Nossa Senhora do Rosário não só foi construída como sobrevive. Ainda de acordo com o mesmo documento identificado, a licença para utilização deste templo foi concedida em 1815, sendo possivelmente sua construção anterior a esta data, sem que se possa precisar exatamente em que ano. O Bispo de Mariana, Dom Frei José da Santíssima Trindade, também relata o estado desta igreja em sua visita pastoral feita a São Bento do Tamanduá em 4 de setembro de 1825:

¹³ A ata, em poder de uma organização particular, foi mapeada por: Melina Teixeira Souza, “O reinado de Itapecerica no século XX: distintos sentidos de tradição” (dissertação mestrado, UFOP, 2012).

“A capela de Nossa Senhora do Rosário, toda de pedra, com adro seguro por muros da mesma pedra, mas não tem forro nem pavimento, e só um altar com um arco de madeira pintado de branco onde, sobre alguns degraus, tem a imagem de Nossa Senhora”¹⁴.

Esta descrição pouco corresponde ao estado da Igreja do Rosário atualmente, isto porque o antigo adro em pedra foi demolido, e a fachada da capela, reconstruída em 1917 em estilo eclético, devido a um raio que destruiu o frontispício original¹⁵. O retábulo que atualmente se vê na capela-mor (**Fig. 5**) também não encontra equivalência com o relato episcopal de 1825. Encontra-se hoje uma estrutura retabular extremamente simplificada, sugerindo, em alguns aspectos, uma releitura do retábulo de altar-mor da Matriz de São Bento. Porém, desta vez, a tarja monumental presente entre os arcos do coroamento dá lugar, na capela do Rosário, a uma pequena tarja com dimensões bem mais modestas. Inexistem, também, nesta peça, entalhes elaborados, até mesmo as tradicionais folhas de acanto. A referência a tradição retabular itapecericana fica por conta dos capitéis torços, que neste caso, apresentam fatura mais próximas aos capitéis da Matriz de São Bento do que os capitéis executados por Bento Gomes da Costa. A policromia fica por conta de marmorizados em tons de ocre e marrom, sendo o entablamento branco, azul-escuro e vermelho. Este esquema, ao que tudo indica, é fruto de repinturas diversas, pois, prospecções apontam para o retábulo originalmente em azul-claro.



Fig. 5 – Retábulo de altar-mor da capela de N. Sra. do Rosário, Itapeçica, Minas Gerais. 2015. (Fotografia do autor)

¹⁴ Trindade, *Visitas Pastorais*, 286.

¹⁵ Moreira, *Matriz de São Bento*, 149.

É bastante provável que este retábulo seja fruto das reformas acontecidas nas demais igrejas de Itapecerica no começo do século XX. Deve-se também levar em conta que a irmandade mantenedora da capela contava com poucos recursos financeiros para uma obra de vulto, o que explica em parte a simplificação ornamental de todo o retábulo¹⁶.

6.

Vê-se, nestas obras, não um embate entre arte erudita e arte popular e, sim, uma utilização condicionada dos modelos eruditos, uma apropriação dos cânones clássicos, feita, conscientemente ou não, por artífices dentro de suas limitações técnicas que encontraram soluções igualmente críveis para ornamentar suas criações dentro de uma tradição artística e religiosa. Neste ponto, ao se enquadrar a produção destes retábulos dentro da ótica do que se pode chamar de cultura popular (na falta de termo melhor), é coerente pensar-se que o objetivo aqui não é dar luz à artistas com caráter romântico, ao gosto da historiografia brasileira do século XIX, que criativamente burlavam os modelos clássicos, opondo-se a uma cultura erudita. Pelo contrário, observa-se que estas obras buscam sua legitimidade justamente nos modelos já exaustivamente aceitos durante todo século XIX. Portanto, há de se convir que, até mesmo a suposta originalidade artística possui limites bem precisos, que são o tempo, espaço e cultura. Como destaca muito bem Carlo Ginzburg,

“Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um”¹⁷.

Ou seja, ao produzir entalhes tão peculiares, Bento Gomes da Costa, por exemplo, estava exercendo sua liberdade condicionada por inúmeros fatores, como a tradição artística à qual pretendia se vincular, os comitentes das obras produzidas (Irmandades e Paróquia de São Bento de Itapecerica), sua própria formação técnica, entre inúmeras outras variáveis que, talvez, sequer chegaremos a saber. O que é relevante compreender neste momento é justamente até que ponto a exceção e singularidade da produção artística de Bento remetem à produção chamada erudita. Ou, como diz mais uma vez Ginzburg, *a violação à norma contém em si (na medida em que a pressupõe) a própria norma*¹⁸. Neste caso, fala-se de assimilação e circulação cultural mais do que de cultura popular, já que o próprio conceito de “cultura popular”, como lembra Roger Chartier¹⁹, é uma categoria erudita, uma vez que os atores aqui estudados não se consideravam como representantes da cultura popular. Portanto, destaca Chartier,

“É inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos”²⁰.

¹⁶ Souza, “O Reinado de Itapecerica.”

¹⁷ Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. (São Paulo: Companhia das letras, 2006), 20.

¹⁸ Carlo Ginzburg, *O Fio e os Rastros* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), 303.

¹⁹ Roger Chartier, “Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico”, *Estudos Históricos* (1995):179-192.

²⁰ Chartier, “Cultura popular”, 179-192.

Para além da categoria que dá ou não existência à cultura popular, o que nos interessa de fato são os usos das possibilidades culturais que a arte, potencialmente, proporciona no caso dos objetos em questão, através de seus processos de transferências e assimilações.

Os retábulos aqui analisados, pode-se concluir, resultam de uma tradição artística regional ao mesmo tempo singular e plural. Singular em suas particularidades condicionantes, quais sejam, o momento de produção, as habilidades técnicas dos entalhadores, as releituras de modelos clássicos e de temas ornamentais do rococó. Plural a partir do momento em que se vincula a uma cadeia produtiva de longa tradição, não apenas em Minas Gerais, mas no contexto ibero-americano e que, por diversos caminhos, se espalhou por este território, gerando obras tão significativas do ponto de vista da produção de retábulos quanto as peças que formam o conjunto artístico-religioso de Itapecerica.

Bibliografia

- Argan, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: Ensaio sobre o barroco*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- Ávila, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco* volumes 1 e 2. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- Ávila, Affonso (org.). *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1980.
- Ávila, Affonso. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
- Bazin, Germain. *Barroco e Rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Boschi, Caio César. *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho – Coleção Tudo é História*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- Boschi, Caio César. *Os Leigos e o Poder (Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais)*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- Boxer, C. R. *O império marítimo português 1415-182*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Burke, Peter. *Testemunha Ocular – História e Imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.
- Campos, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra no Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- Campos, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- Fonseca, Cláudia Damasceno. *Arraiais e Vilas D'el Rei – Espaço e Poder nas Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- Fonseca, Gustavo Oliveira. “Produção Artística no Centro-Oeste Mineiro nos Séculos XVIII e XIX – Estudo sobre a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Itapecerica”, *História e Memória do Centro-Oeste Mineiro: Perspectivas – Volume 3: Confluências entre o urbano e o rural*, editado por Batistina M. de Souza Corgozinho, José Heleno Ferreira, Leandro Pena Catão, 142-156. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2012.
- Fonseca, Gustavo Oliveira. “Produção artística no centro-oeste mineiro nos séculos XVIII e XIX – Estudo sobre a igreja de Santo Antônio da Arquiconfraria de São Francisco em Itapecerica”. Dissertação mestrado, UFSJ, 2014.
- Fonseca, Gustavo Oliveira. “Artistas e artífices: a arte no centro-oeste mineiro nos séculos XVIII e XIX e a igreja de São Francisco em Itapecerica”, *História e Memória do Centro-Oeste Mineiro: Perspectivas – Volume 4: Cidades Centenárias: desenvolvimento regional e inclusão social*, editado por Batistina M. de Souza Corgozinho, José Heleno Ferreira, Lucia M. S. Arruda, 111-122. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2013.
- Fonseca, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, 1997.
- Freire, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.
- Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: LCT, 1989.
- Ginzburg, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras (edição de bolso), 2006.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Ginzburg, Carlo. *O Fio e os Rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- Ginzburg, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Gombrich, E. H. *A História da Arte*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- Gombrich, E. H. *O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- Mello, Magno Moraes. (org.). *Ars, Techné, Technica: A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

- Mello, Magno Moraes. (org.). *A arquitetura do engano*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- Moreira, Padre Gil Antônio e Barbosa, Constantino. *Itapecerica, sua fé sua música: História Eclesiástica de Itapecerica – MG*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1984.
- Moreira, Dom Gil Antônio. *Matriz de São Bento – Cem anos de Bênçãos*. Itu: Ottoni Editora, 2005.
- Oliveira, Myriam A. R. de: *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Panofsky, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- Santiago, C. F. G. “Usos e Impactos de Impressos Europeus na Configuração do Universo Pictórico Mineiro (1777-1830)” Tese doutorado, UFMG, 2009.
- Serrão, Vítor. *A Cripto-História da Arte: Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- Souza, Melina Teixeira. “O reinado de Itapecerica no século XX: distintos sentidos de tradição”. Dissertação mestrado, UFOP, 2012.
- Trindade, Frei José da Santíssima. *Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro/IEPHA, 1998.
- Vasconcelos, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. Vol.1. Pág. 203.
- Vasconcelos, Diogo Pereira Ribeiro de. *Breve descrição geográfica, física e política da capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais/Fundação João Pinheiro, 1994.

O Retábulo Paulista: morfologia, particularidades e influências

Mateus Rosada¹, Maria Ângela Pereira de Castro e Silva Bortolucci²



Introdução

Uma das maiores dificuldades em se pesquisar a arte brasileira dos séculos pretéritos é identificar os autores das obras. Os percalços começam pela característica de nossos arquivos, nos quais muitas vezes as lacunas são maiores do que a documentação propriamente dita que resistiu até a atualidade. Somam-se a tais dificuldades o fato de a assinatura e a marca do autor da obra não terem sido considerados como elementos importantes pelos personagens do período analisado. Por esses motivos, é raro encontrar-se registro de autoria das obras.

Identificar quem as fez também facilitaria compreender, pelas origens do autor, quais foram suas influências. No entanto, não há nenhum nome de entalhador registrado nos períodos do maneirismo e do barroco português no Estado de São Paulo. O autor mais antigo sobre o qual há alguma menção é Luís Rodrigues Lisboa (Ortmann 1951, 66), já do período joanino. Em nossa investigação, mesmo com extensa pesquisa bibliográfica e em material primário, encontramos menção ao nome de apenas dezoito entalhadores no universo de 120 igrejas e mais de trezentos retábulos pesquisados. Mapear as influências dos grupos de artífices que atuaram em São Paulo foi uma necessidade que nos impusemos e que nos levou a organizar agrupamentos pela semelhança na talha, numa observação muito mais visual e estilística do que documental. Chegamos, assim, à identificação de 84 grupos responsáveis pela talha paulista, com influências várias, dos quais detalharemos os quatro mais importantes que atuaram no século XVIII.

Primeiras influências

Os remanescentes mais antigos do Estado, as quatro colunas do retábulo da Matriz da cidade de São Vicente, evidenciam um saber erudito e, tendo pertencido à extinta igreja jesuíta da cidade, foram, como crê Lúcio Costa (2010, 157), parte de um altar completo confeccionado

¹ Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Professor licenciado da Faculdade de Administração e Artes de Limeira (FAAL).

² Graduada pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), doutora pela Universidade de São Paulo (USP). Professora no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU/USP).

na metrópole e para cá trazido pronto. Há ainda os retábulos das capelas rurais de Voturuna, em Santana de Parnaíba, e do Sítio Santo Antônio, em São Roque, ambos da década de 1680, que se crê terem sido feitos por artistas oriundos da América Hispânica (Amaral 1981, 88), que chegaram a São Paulo conjuntamente com padres jesuítas. Destaque-se que São Paulo era o principal entreposto português que ligava a América Lusa à Hispânica, mantendo intenso comércio com o Cone Sul americano, especialmente nos três primeiros séculos da colônia, sendo rota de comércio e sofrendo bastante influência espanhola nesses tempos.

O Grupo de Luís Rodrigues Lisboa (atuante em 1736-1761)

Adentrando-se ao século XVIII, encontramos o primeiro entalhador com oficina registrada na cidade de São Paulo. Trata-se do português, provavelmente olissiponense, Luís Rodrigues Lisboa (Portugal – São Paulo, 1761), irmão terceiro franciscano a quem se atribui a confecção do retábulo de Nossa Senhora da Conceição da igreja da Ordem em São Paulo (Ortmann 1951, 147) (**Fig. 1**). Em algum tempo, o grupo do qual fazia parte e provavelmente era o mestre realizou obras em pelo menos quatro cidades: Itanhaém, Mogi das Cruzes, Santos e São Paulo. Alguns desses retábulos foram deslocados: dois altares colaterais da Matriz de Mogi das Cruzes, quando da demolição desta, foram entregues à Igreja de Nossa Senhora do Brasil, na capital; o corpo de um retábulo lateral da Antiga Sé paulistana encontra-se compondo o altar da Capela do Santíssimo de Bom Jesus dos Perdões; e o Mosteiro de São Bento, que possuía obras deste grupo, enviou peças que hoje compõem partes do retábulo do mosteiro beneditino de Jundiá e do retábulo de São Miguel da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da capital. Assim, encontramos atualmente, do grupo de Luís Rodrigues Lisboa, doze retábulos (ou partes) em sete igrejas e cinco cidades.

Há alguns elementos de ornamentação que caracterizam o grupo. Por exemplo, a clássica estrutura joanina com intercolúnios oblíquos, acompanhada pelo coroamento em arquivoltas concêntricas arrematado em tarja. As mísulas são ornadas com festões de flores e levam querubins bochechudos e de feições infantis à frente, com penachos atrás de suas cabeças. Figuras humanas de corpo inteiro se assentam também no coroamento de alguns retábulos. Nos exemplares mais antigos, as colunas são salomônicas, com o terço inferior estriado e parte superior ornada de motivos fitomorfos; nos demais, são pseudosalomônicas e os motivos vegetais correm nos sulcos das espiras em toda a extensão das colunas. A talha de flores, volutas e acantos é primorosa e possui um *crescendo* de qualidade dos primeiros aos últimos altares. São representados vários tipos de flores, aqui sempre em ramagens de três caules amarrados, e as folhas são de um desenho rico, recortado, com ranhuras e nervuras. As fitas que cingem os ramos surgem em nós com laços ou enroladas à ramagem.

As cartelas possuem desenhos bastante elaborados, quase sempre assimétricos, com enrolamentos de folhas de acanto e volutas. Estas, por vezes, terminam em pequenas formas conchóides ou repetições do dorso de suas voltas, semelhantes a cornucópias. Todos esses conjuntos são bastante movimentados, com dobramentos e curvas concorrentes.

Nas obras deste agrupamento, a disposição de anjos nas mísulas, suas feições, o uso de penachos, a forma das folhas e flores que adornam as colunas salomônicas, o padrão e as proporções dos acantos e volutas dos capitéis compósitos, o desenho dos lambrequins e de grande parte dos ornamentos das cartelas guardam inquietantes semelhanças com a talha elaborada por Francisco Xavier de Brito (Lisboa, s.d. - Ouro Preto, 1751), especialmente nos

altares laterais da Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro (1726-1743). Brito, como Rodrigues Lisboa, era português de Lisboa e, ainda que o entalhador da Penitência carioca tenha um traço mais refinado, a origem de ambos pode indicar que tenham tido as mesmas influências comuns no além-mar.

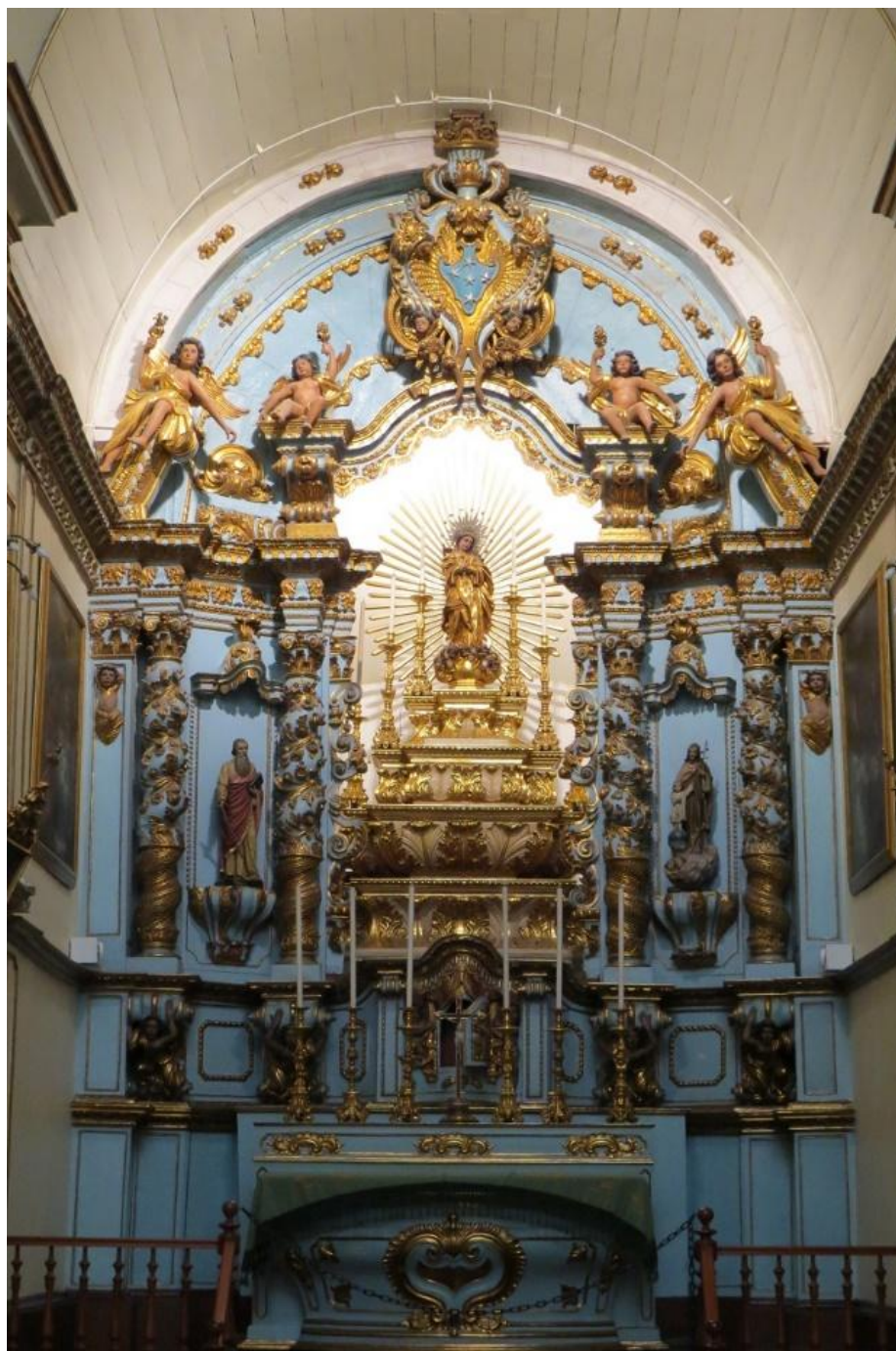


Fig. 1 - Retábulo lateral de Nossa Senhora da Conceição na Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, da Ordem terceira da Penitência, em São Paulo (1736-1740).
(Fotografia do autor)

O Grupo de Bartholomeu Teixeira Guimarães e José Fernandes de Oliveira (atuante em 1766-c.1800)

Já de características rococós, o grupo de artífices com maior quantidade de obras no Estado de São Paulo possui o registro de nomes de dois entalhadores com obras semelhantes: Bartholomeu Teixeira Guimarães (Lordelo, Guimarães, Portugal, 1738 - Itu, São Paulo, Brasil, 19-02-1807) e José Fernandes de Oliveira, responsáveis por 33 retábulos em nove cidades paulistas - Aparecida, Atibaia, Cotia, Guarulhos, Itu, Mogi das Cruzes, Santos, São Paulo, e Sorocaba – além de um retábulo-mor na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Viamão (Bonnet 2008), no Estado do Rio Grande do Sul, cidade que era destino de tropas de comércio paulistas. Certamente as obras aqui elencadas não podem ter saído todas do cinzel dos dois artistas que batizam o grupo, pois seria impossível que confeccionassem tantos retábulos em 45 anos, por mais que tivessem um número razoável de ajudantes. O nome de Bartholomeu Teixeira é citado no inventário de Maria Francisca Vieira, senhora de posses da cidade de Itu, que destinou em seu inventário 600 mil réis para financiar a metade do valor contratado com o dito entalhador para a feitura do retábulo da Matriz de Nossa Senhora da Candelária em 1786 (Cerqueira 2015, 03-05) (**Fig. 2**). José Fernandes de Oliveira tem seu nome registrado nos livros de contas das ordens terceiras de São Francisco (Ortmann 1951, 323-29) e do Carmo, ambas na cidade de São Paulo (Andrade 1963, 160), em lançamentos referentes ao retábulo-mor da primeira em 1791 e por partes do retábulo da segunda em 1793.

Sobre as origens desses dois artífices, encontramos o testamento de Bartholomeu Teixeira, preservado no Arquivo Público do Estado de São Paulo, onde o próprio menciona ter sido batizado em Guimarães; quanto a José Fernandes de Oliveira, cremos que seja português do Porto, pois o Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal (Ferreira-Alves 2008, 243) indica a presença em 1758 de um entalhador de mesmo nome na freguesia de Campanhã, do conselho da mesma cidade. O mesmo dicionário elenca cinco carpinteiros e entalhadores com o sobrenome Teixeira Guimarães atuantes no século XVIII nas cidades do Porto e de Guimarães, indicando que Bartholomeu pode ter pertencido a uma família de artífices.

Acabamos por reunir a ambos os entalhadores no mesmo grupo por terem muitas características semelhantes, que nos levam a supor que Fernandes de Oliveira possa inclusive ter sido discípulo de Teixeira Guimarães, dada a grande similaridade de estrutura e elementos decorativos dos retábulos por eles executados, especialmente os auriculares, quase idênticos. Este grupo foi crucial na formação de um padrão exclusivamente paulista, que não se repete em outros estados brasileiros, a não ser no já citado caso de Viamão, certamente um caso importado e isolado.

Os auriculares, elementos que surgem na obra de Teixeira Guimarães e se repetem com assustadora semelhança na de Fernandes de Oliveira, são de origem bávara (Smith 1962, 144), e marcaram não só a obra do presente grupo, mas foram também utilizados, com variações formais a partir dos padrões por eles difundidos, por outros artistas paulistas até a década de 1830, ou seja, durante setenta anos desde os casos mais antigos. Note-se que esses elementos são muito comuns no Norte português, especialmente nas regiões de Braga, Porto e Vila Real; e sabemos que, em 1801, em São Paulo, 45% dos homens portugueses provinham do Minho, 20% dos Açores e 16% de Lisboa (Geni s.d.); 19% eram de outras partes de Portugal.



Fig. 2 - Retábulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária, em Itu (1786-1788).
(Fotografia do autor, 2014)

A talha deste grupo caracteriza-se, basicamente, por retábulos de ornamentação rococó, baseada quase que exclusivamente nos auriculares, mas que mantêm uma estrutura um tanto tradicional, joanina, perceptível no uso insistente de sanefas em arco joanino com lambrequins (quando outras as peças retabulares do período já eram arrematadas em arco pleno), tarjas nos coroamentos e colunas torças, nos exemplares mais antigos, ou lisas, sem nenhum ornamento ou estria, nos mais recentes. Há uma linha evolutiva dos retábulos deste grupo, que tende à simplificação dos elementos e limpeza das superfícies, mas a presença de auriculares se dá em todos os exemplares.

Os auriculares, aliás, são os elementos que marcam as obras de Teixeira Guimarães e Fernandes de Oliveira. Tratam-se de composições de volutas concorrentes ou sobrepostas com leques de pétalas, geralmente em seus extradorsos e, no caso específico dos artistas deste grupo,

com grande regularidade das ditas pétalas, quase sempre de mesmo tamanho, conformando um contorno regular e uniforme, distinto da solução formal encontrada por artistas como Francisco Vieira Servas em Minas, por exemplo, cujos contornos eram mais variados e movimentados.

Destaque-se que colunas totalmente lisas em retábulos rococós, sem apliques, estrias ou marcações, surgem a partir deste grupo e se repetem em obras mais recentes de outros entalhadores, sendo encontradas, no Brasil, apenas em terras paulistas, à exceção de uma ocorrência isolada nas igrejas da região norte-mineira de Diamantina e Serro.

Grupo do Rococó Fluminense (atuante em c.1780-c.1800)

Existem em São Paulo muitos exemplares de influência do Rio de Janeiro que, se era pequena até meados do século XVIII, torna-se cada vez maior no decorrer do século, a partir da transferência da capital da colônia de Salvador para lá, em 1763. É a segunda sede de capitania mais próxima da capital, a 420 km desta (Ouro Preto, anteriormente denominada Vila Rica quando era capital de Minas Gerais, localiza-se a 400 km). Desse modo, a afluência de pessoas – e artífices – do Rio de Janeiro para São Paulo se faria sentir cada vez mais fortemente. Nesse período, o fato de ser capital, também estreitou a relação carioca com a sede da metrópole e os padrões estéticos da corte portuguesa, um tanto distintos do norte do país, chegavam à colônia americana via Rio de Janeiro e dali se disseminavam. Myrian Ribeiro de Oliveira destaca que “*o modelo de decoração rococó elaborado no Rio de Janeiro estendeu-se a outras cidades da região Fluminense, como Angra dos Reis, Paraty, Itaboraí, Maricá e Campos dos Goytacazes*” (2003, 96). Percebemos que, para além do Rio de Janeiro, essa influência ultrapassou a divisa das capitanias e chegou a São Paulo, atingindo o Vale do Paraíba paulista, região que sempre teve uma ligação mais estreita com a capital fluminense devido à sua posição geográfica. Com isso, além das cidades fluminenses citadas, artífices de clara influência fluminense realizaram trabalhos nas igrejas de Aparecida, Guaratinguetá (**Fig. 3**) e Cunha, não por acaso, todas no caminho velho da Estrada Real, que ligava a Minas Gerais ao porto fluminense de Paraty, cidade que pode ter sido a porta de entrada desse grupo em São Paulo.

O grupo guarda muitas semelhanças com as obras de um dos principais artífices do Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII: Inácio Ferreira Pinto (Rio de Janeiro, 1759-1828) (Rabelo 2001). Há visíveis semelhanças das igrejas deste grupo, nas colunas estriadas, nos capitéis, nos coroamentos, entre outros elementos, com igrejas fluminenses, como as de Santa Rita e de Nossa Senhora do Rosário, em Paraty; de Nossa Senhora da Guia, em Mangaratiba; do Carmo, Campos dos Goytacazes; de Santa Rita, Santa Efigênia e Santo Elesbão, Santa Luzia, Ordem Primeira do Carmo, Nossa Senhora da Lapa dos Mercadores e Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

Uma primeira característica tipicamente fluminense que salta aos olhos, antes mesmo de se observar os retábulos, é o arremate superior dos arcos-cruzeiros, sempre ornados com cartelas nas pilastras e na face do intradorso e com rocalhas que extrapolam o espaço restrito da moldura, formando aletas laterais que se alçam da composição e preparam o espaço central, na chave do arco, para receber uma tarja de grandes proporções.

“Tipicamente carioca é, entretanto, a decoração da arcada que delimita externamente o retábulo, com relevos ornamentais aplicados em intervalos regulares, e uma elegante tarja central ladeada por duas aletas sinuosas em curva aberta (...). Tanto a tarja como as aletas foram monumentalizadas, para a adaptação às dimensões do arco cruzeiro, recebendo as últimas requintado desenho rocaille, assim como os ornatos em talha dourada, aplicados na face interna das pilastras e no intradorso do arco. Essa primorosa composição ornamental, (...) foi retomada no arco cruzeiro de outras igrejas, notadamente Mãe dos Homens, Lapa dos Mercadores, Ordem Terceira do Carmo e Santa Cruz dos Militares, transformando-se me marca definitiva do rococó religioso do Rio de Janeiro”(Oliveira 2003, 188-89).

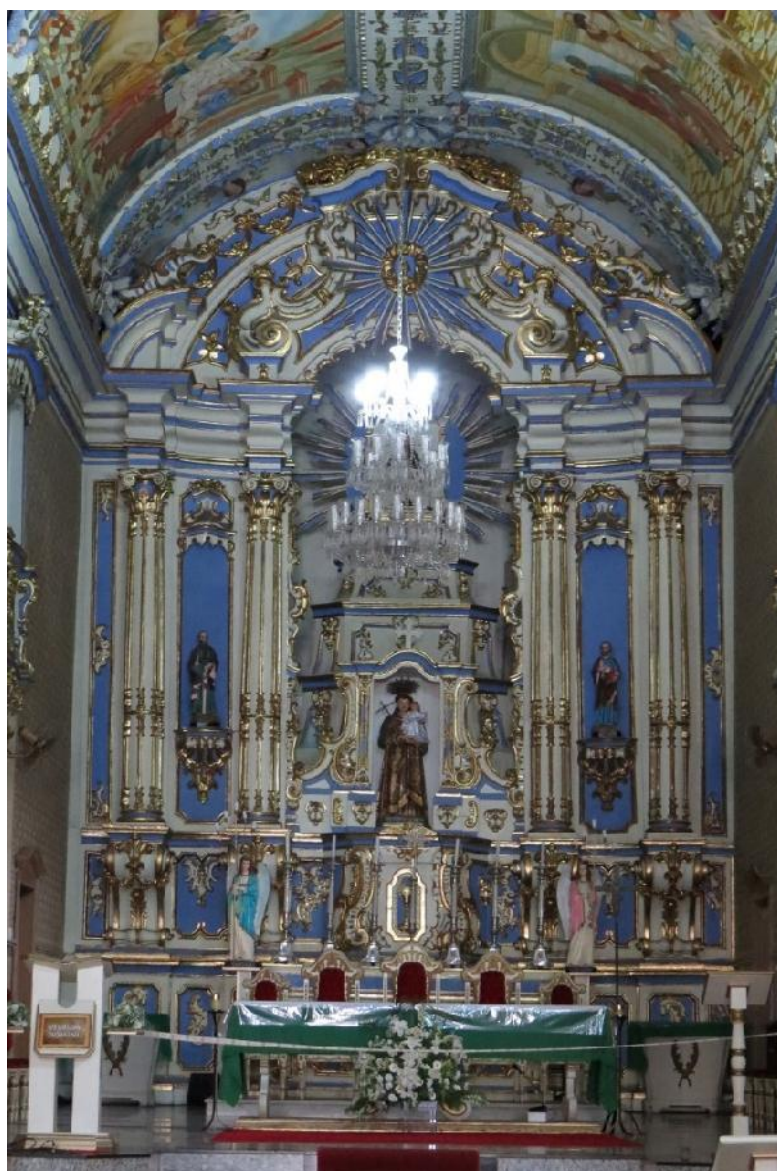


Fig. 3 – Retábulo-mor da Catedral de Santo Antônio, em Guaratinguetá (c.1780).
(Fotografia do autor, 2014)

Essa forma de ornamentação cujas rocalhas escapam da moldura do arco-cruzeiro só ocorre em igrejas paulistas do estilo rococó deste grupo.

Além dos arcos-cruzeiros, os retábulos do rococó fluminense possuem muitas características marcantes e únicas dentro do contexto paulista. Apresentam, inicialmente, estrutura com o camarim central arrematado em arco pleno e coroamento que se dá, nos retábulos-mores³, em frontão curvilíneo ladeado de volutas com moldura superior e resplendor ao centro (Tirapeli 2003, 278), forma que ocorre com mais frequência no Rio de Janeiro e, com algumas particularidades, em Minas Gerais. Nos colaterais, a única diferença está na moldura superior, que passa a ser triangular. Essa solução de coroamento difere da maior parte dos altares paulistas do rococó, cuja regra foi a de manter a composição encimada por uma sanefa em arco joanino e uma tarja central, características que marcam o período anterior, do barroco joanino.

Também o tratamento das colunas difere do padrão paulista, pois são retas e estriadas com estrias salientes, arrematados tanto no primeiro terço como nas partes superior e inferior do fuste por elementos fitomorfos, semelhantes a botões de flor, que se intercalam nos espaços entre as estrias ou as abraçam. Os capitéis são compósitos e ornados com as folhas estilizadas, de bordos lineares e sem recortes. A única exceção se dá nas colunas do retábulo-mor de Cunha, que são salomônicas com as espiras ornadas de flores miúdas, mas de um padrão diferente de qualquer retábulo paulista e semelhante às flores que decoram as colunas torças fluminenses do período.

As colunas estriadas e a forma do coroamento dos retábulos do rococó do Rio de Janeiro levam Myrian Oliveira a ligá-los a um padrão olissiponense:

“Os elementos de maior destaque são as colunas retas e estriadas, acima das quais eleva-se um frontão de linhas sinuosas, com anjos adoradores ajoelhados nos arranques laterais. Essa estrutura reproduz uma tipologia muito comum na região de Lisboa, de onde foi provavelmente importado o modelo” (Oliveira 2003, 188).

É importante que se destaque que a figuração humana quase inexiste nos altares rococós do Estado de São Paulo, estando presente, com raras exceções, apenas neste grupo de entalhadores, e mesmo as figuras dos anjos adoradores nos coroamentos, citadas por Oliveira (2003, 188) ao observar igrejas cariocas, não ocorre na variante paulista.

As cartelas e as tarjas contam com a presença de amorfismos. Ainda assim, as estrias das conchas são perceptíveis. As bordas são tratadas com volutas que são sempre abraçadas por algum elemento que escapa da composição interior e encimadas/rodeadas por flores e folhas. Nota-se a presença da representação de folhas de palmáceas, vocabulário de influência pombalina, estilo da corte portuguesa do período. Tal elemento evidencia, mais uma vez, a ligação desse padrão com a ornamentação de Lisboa, disseminada no Brasil predominantemente via Rio de Janeiro.

³ Neste grupo existem apenas três retábulos-mores: o de Guaratinguetá, o de Cunha e o da Igreja de São Gonçalo paulistana. Os dois últimos são resultados de reformas, pois apresentam partes de características de entalhe diferentes. O único que possui toda a estrutura fluminense é o de Guaratinguetá.

O Grupo de João da Cruz (atuante em 1792-1879)

Outro grupo atuante no Estado de São Paulo, já mais recente, avançando para o século XIX, é o do artífice João da Cruz. É de sua confirmada autoria o retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Mogi das Cruzes (Ordem Terceira 1768-1818, 88) (**Fig. 4**). Este agrupamento foi muito duradouro por conta de prováveis seguidores que realizaram obras bastante tardias seguindo alguns padrões compositivos e ornamentais do entalhador, daí a persistência do estilo por 87 anos. É também o segundo grupo com maior número de altares confeccionados no Estado de São Paulo: são 23 retábulos em doze igrejas de sete cidades: Caçapava, Guararema, Mogi das Cruzes, São Paulo, Suzano, Taubaté e Tremembé. As linhas gerais do grupo (que possivelmente teve mais de um entalhador além de João da Cruz, dada a quantidade de obras) tornaram-se uma espécie de estilo regional na faixa entre Mogi e Taubaté, a ponto de terem sido padrão para a confecção dos dois retábulos mais tardios, que avançam pela segunda metade do século XIX.

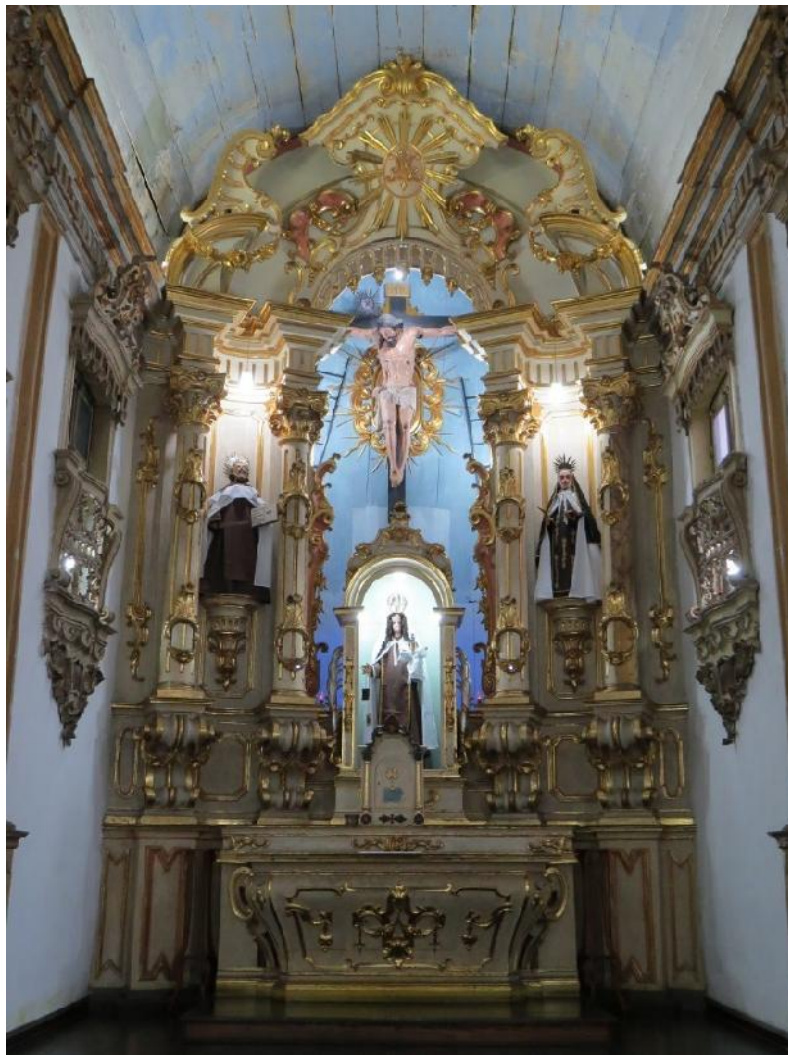


Fig. 4 - Retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Mogi das Cruzes (1803-1805).
(Fotografia do autor, 2014)

Todos os municípios aqui se situam ao longo do caminho que leva ao Rio de Janeiro. Não deve ser por acaso que encontramos algumas características fluminenses nos altares de João da Cruz, como o coroamento com frontão ladeado de volutas e com resplendor ao centro: a obra mais antiga é o retábulo-mor da Catedral de Taubaté, quase vizinha às cidades de Aparecida e Guaratinguetá, por onde circularam, no mesmo período, os entalhadores do Grupo do Rococó Fluminense. Também neste grupo, numeroso em obras, apresenta-se uma linha evolutiva, que se percebe mais claramente pelo tratamento do coroamento e pela evolução dos capitéis das colunas, com uma tendência sempre para a simplificação.

Há trabalhos com coroamento à moda fluminense, com frontão curvilíneo ladeado de volutas, com moldura superior e resplendor ao centro, assentado sobre um arco de camarim pleno e ornado com rocalhas ou lambrequins. Há, no entanto, uma sensível diferença entre o coroamento do padrão João da Cruz com o rococó do Rio de Janeiro: a arquivolta externa do coroamento se projeta mais à frente e há um aprofundamento maior da arquivolta interna, que se afasta do plano frontal do retábulo; essa distribuição mais protuberante de planos faz com que o frontão se destaque das arquivoltas e se incline, assumindo uma disposição destacada no coroamento, projetada para a frente, como ocorre com as tarjas, conferindo ao conjunto um aspecto formal que só encontramos em exemplares paulistas.

Ao longo dos anos, é perceptível a opção definitiva pelo coroamento com tarja central, sem frontões. Há uma curiosa transição no retábulo-mor do Bom Jesus de Tremembé, sobre cujo frontão se aplica uma tarja de formato que seria depois repetida constantemente. As tarjas, elementos já de uma segunda fase, possuem perfis bastante esgarçados, na forma da letra grega psi (Ψ), tal é a abertura das abas laterais e a elevação do corpo central.

As colunas são lisas com apliques de talha, que podem ser marcados, em ambas as divisões dos terços do fuste e nas divisões com a base e o capitel, por molduras de elementos fitomorfos, festões de flores, guirlandas com elementos *rocaille* e flores, pendentes florais que descem do capitel, e até mesmo estrias que percorrem apenas parte da extensão do fuste.

As flores de lis são uma espécie de assinatura dos membros do grupo de João da Cruz: aparecem nos capitéis, nos pendentes das colunas e dos painéis, ornamentando as mísulas e arrematando as tarjas. As cartelas não apresentam exatamente rocalhas, como é comum no rococó, ou seja, não se vê nelas elementos com mescla de padrões das formas de conchas a volutas, mas apenas sucessões de volutas concordantes e concorrentes, fato bastante peculiar e localizado. É de se destacar ainda que as obras desse grupo apresentam vários elementos pendentes, como os citados festões, pendentes de colunas e painéis, demonstrando uma influência já de padrões do neoclassicismo, ainda que todos os elementos tenham estética rococó.

O Grupo de Areias (atuante de c.1790 ao início do século XIX)

Existe ainda, em movimento contrário ao Rococó Fluminense, que subiu a Estrada Real em direção a Minas, um grupo que demonstra que artistas de Minas desceram no sentido inverso e produziram talha com características peculiares e próprias em três cidades paulistas ao longo ou próximas a esse caminho: Areias (**Fig. 5**) (cidade da qual emprestamos o nome ao agrupamento), São José do Barreiro e Jacareí. O estilo segue a maior parte dos padrões encontrados em retábulos da virada do século XVIII para o XIX na continuação do mesmo

caminho, já em terras mineiras, nas igrejas de Baependi, Barbacena, Ibitipoca, Prados e São Thomé das Letras.

Nos retábulos do Grupo de Areias, cuja maior parte dos exemplares está atualmente alterada ou mutilada, ainda é possível perceber como características comuns a estrutura com coroamento em frontão ladeado de volutas e arco pleno encimando o camarim. As volutas de emolduramentos, como é comum em Minas Gerais, possuem o enrolamento inferior apoiado no plano do coroamento e o superior perpendicular a este (o que não ocorre no Rio de Janeiro, onde ambos são concordantes com o plano do coroamento).

Mas o elemento mais destacado são os quartelões que substituem as colunas, formados sempre por duas mísulas de enrolamentos muito dinâmicas: a superior, ocupando um terço da altura do quartelão, e a inferior, dois terços, sendo ornada, no encontro com a mísula de cima, com um pendente de vocabulário rocaillle bastante esgarçado. Esses quartelões não possuem capitéis, eles apenas aparecem em eventuais colunas, que se localizam, quando existem, nas linhas estruturais externas.



Fig. 5 – Retábulo lateral de São José na Igreja Matriz de Santana, em Areias (c.1790).
(Fotografia do autor, 2014)

Outras influências no século XIX

Após o século XVIII, com a melhora nas vias de comunicação e principalmente com o desenvolvimento econômico e populacional de São Paulo, a influência do Rio de Janeiro também aumenta. Se por um lado as cidades paulistas estão crescendo, construindo mais igrejas ou reformando as antigas, incrementando-as graças a uma posição econômica fortalecida que permite a contratação de artistas de melhor gabarito e de lugares mais distantes, o Rio de Janeiro também passa por um processo de agigantamento de sua influência, por tornar-se capital do Reino Unido e, poucos anos depois, do Império, com a vinda de missões artísticas e criação da Academia de Belas Artes.

Especialmente nos segundo e terceiro quartéis do século XIX, entalhadores cariocas ou artistas com características semelhantes ao que se produzia no Rio de Janeiro serão contratados para trabalhos nas igrejas de Aparecida, Bom Jesus dos Perdões, Campinas, Iguape, Itu, Limeira, Nazaré Paulista, Pindamonhangaba, Santos e Ubatuba, num estilo transicional com características tanto do rococó como do neoclassicismo. Há ainda o caso excepcional do entalhador Victoriano dos Anjos Figueiroa, da Bahia, contratado para fazer as obras de torêutica da Catedral de Campinas.

Conclusões

Nas catorze páginas deste artigo não foi possível – e nem era o objetivo – discorrer mais detalhadamente sobre todos os grupos que atuaram em São Paulo, sendo-nos palpável nos ater aos principais pontos dos mais influentes e marcantes.

Confrontando os altares paulistas entre si e com os de mesmo período de outros estados brasileiros vizinhos, como Minas Gerais e Rio de Janeiro, e mesmo de Portugal, encontramos muitas semelhanças, que demonstram, mais do que elementos recorrentes ou padrões típicos do movimento artístico ou período, que muitas das obras de talha aqui executadas têm seus pares em igrejas de localidades diferentes. Para além da estrutura, dos elementos gerais dos retábulos, há detalhes muito característicos que denunciam uma assinatura, um traço autoral. Fica-nos claro, pela insistente ocorrência de alguns elementos de entalhe em várias localidades, que tivemos poucos grupos de entalhadores atuantes no Estado de São Paulo e que, apesar de ser uma terra de passagem, de tropas e bandeirismo, a talha paulista sofreu influências de poucos lugares. Ainda, se pôde perceber que, especialmente no período rococó, a partir da segunda metade do século XVIII, com o incremento das atividades urbanas ocorrido em vários municípios paulistas, que se fixou uma rede de mestres e aprendizes nos principais centros (Araújo 1997). Estendendo-se a comparação a outras localidades, também nota-se que há, nesse período, características próprias que distinguem tanto a talha como a pintura paulistas das mesmas artes realizadas nas outras capitanias/províncias.

Estamos seguros de que o estudo da morfologia dos retábulos do Estado de São Paulo muito contribui para ampliar o conhecimento dessa produção, das características intrínsecas e próprias desta unidade brasileira, da lógica de disseminação das ideias e dos estilos a este e a outros pontos da então colônia de Portugal, tanto internamente como da metrópole para a colônia, e das características que nos formam e que nos identificam.

Bibliografia

- Amaral, Aracy. 1981. *A hispanidade em São Paulo*. São Paulo: Nobel, Edusp.
- Andrade, Mário de. 1963. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins.
- Araújo, Maria Lucília Viveiros. 1997. *Mestre-pintor José Patrício da Silva manso e a pintura paulistana do setecentos*. PhD Diss. Universidade de São Paulo.
- Bonnet, Márcia. 2008. "Formas em trânsito: a talha colonial no antigo Continente de São Pedro." Artigo apresentado no XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte: 03-05 set.
- Cerqueira, Carlos Gutierrez. 2015. *Entalhador do retábulo da Matriz revela-se em inventário do mecenas da Itu Colonial*. São Paulo: o autor. Acessado em 27 set.
- <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxyZXNnYXRlaGlzdG9yaWFlYXJ0ZXneDo2YzVINTEwYmMyYjA4YTY0>.
- Costa, Lúcio. 2010. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil". *ARS (São Paulo)*, v.8, n.16: 127-195. Acessado em 12 abr. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200009. doi: 10.1590/S1678-53202010000200009.
- Geni. s.d. *Imigrantes Portugueses ao Brasil. Portuguese immigrants to Brazil*. Acessado em 22 set. <http://www.geni.com/projects/Imigrantes-Portugueses-ao-Brasil-Portuguese-immigrants-to-Brazil/10498>.
- Oliveira, Myrian Andrade Ribeiro de. 2003. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Ordem Terceira do Carmo. 1768-1818. *Livro de Receita e Despesa*. Mogi das Cruzes: a Ordem. Manuscrito.
- Ortmann, Adaberto 1951. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.
- Rabelo, Nancy Regina Mathias. 2001. *A originalidade da obra de Ignacio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII*. PhD Diss. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Tirapeli, Percival. 2003. *Igrejas Paulistas; Barroco e Rococó*. São Paulo: Imprensa Oficial, Edunesp

Retábulo da Igreja de Santo Alexandre em Belém do Pará: traços e transposições

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy¹



Os retábulos revelam através de sua forma e de sua composição, as condições históricas, artísticas e religiosas de uma época, pressupondo a existência de condicionantes externos originados no contexto cultural no qual foram produzidos. Tem sua origem nos oratórios ou nichos portáteis destinados à devoção particular, evoluindo e ampliando seu uso pelas mudanças que ocorreram na liturgia, adaptações da iconografia cristã e pelas atualizações de estilos artísticos e arquitetônicos, desde o período medieval até o século XX, quando se realizou o Concílio Vaticano II (1962-1965), a partir do qual os retábulos aos poucos foram perdendo sua função, pela mudança de posição do celebrante em relação à assembleia produzindo adaptações do espaço litúrgico.

Por conta dessas mudanças no espaço litúrgico, muitos retábulos desapareceram e aqueles que permaneceram, merecem ser estudados e documentados pelas suas características estéticas e históricas. Neste estudo apresentaremos o retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, localizada na cidade de Belém, fundada em 12 de janeiro de 1616 por Francisco Caldeira Castelo Branco, em nome do rei Felipe III (1578-1621) da Espanha (Felipe II de Portugal), para seguir com a jornada da ocupação do Grão-Pará e Rio Amazonas (conhecida hoje como região amazônica), no período da União Ibérica (1580-1640).

Com a fundação da cidade de Belém e a tomada da cidade de São Luís do Maranhão se inicia oficialmente a conquista da Amazônia, cuja lógica de ocupação foi bem distinta da ocorrida no sul e sudeste do Brasil, como cita Artur César Ferreira dos Reis (1906-1993)², que diferente do restante do território brasileiro cuja conquista se deu por meio de bandeirantes, sertanistas, aventureiros, que enfrentaram os indígenas e desbravaram o território para além das fronteiras previstas no Tratado de Tordesilhas, na Amazônia a conquista e expansão foi oficializada com a instauração de um governo à serviço da coroa e implantação de uma rotina administrativa com o objetivo de gerenciar os interesses desse governo e que envolveu, principalmente, o interesse econômico na região ocasionando, ainda, a criação de infraestrutura

¹ Professora Assistente da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

² Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional – Livro Grosso do Maranhão, 1ª. Parte*. Rio de Janeiro, 1948, v.66, p.10.

para a produção de bens e serviços aos agentes coloniais que vieram efetivar o projeto colonizador e educador, incluindo a catequese dos indígenas. Para alcançar o objetivo desse projeto educador, foram trazidas para o novo território as ordens religiosas (franciscanos, mercedários, carmelitas e jesuítas – a ponta de lança da colonização) que fundaram os primeiros conventos e igrejas.

Construídas inicialmente em taipa, logo foram sendo substituídas por construções mais resistentes nas quais se privilegiavam os modelos ibéricos de composições arquitetônicas e artísticas referendadas no Barroco, estabelecido nos países de origem dos religiosos, faceta mais visível do projeto de mundialização da Contra Reforma. Dessa forma as tradições retabulísticas ibéricas foram transpostas para o Brasil no período de condição colonial tomando a mesma função pedagógica e catequética de seu desenvolvimento na Europa. No entanto, se essa função no continente Europeu era de ensino das tradições cristãs aos povos nascidos e criados em uma comunidade de costumes cristãos, no novo mundo essa pedagogia vinha de encontro às crenças de uma forte cultura indígena, estabelecidas nas terras amazônicas há pelo menos 11.000 anos, criando assim um campo de mediação, propício aos processos de mestiçagens culturais.

Esse processo da mestiçagem, longe de ser um movimento pacífico como pode parecer em um primeiro momento pela ótica de cruzamentos étnicos, é bastante complexo e tem tantas variáveis que pode favorecer um olhar redutor sobre a história e seus instrumentos de observação. O conceito de mestiçagem aqui utilizado é de Serge Gruzinski³, que defende o uso do termo para designar as misturas que ocorreram nas Américas no século XVI entre pessoas, imaginários e formas de vida, oriunda dos quatro continentes existentes e conhecidos na época, América, Europa, África e Ásia. Esse conceito de mestiçagem é diferente do conceito de hibridação aplicado para as misturas que ocorrem e se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou em um mesmo contexto histórico ou ainda, entre tradições que coexistem há muitos séculos⁴.

A Igreja de Santo Alexandre

A Igreja de Santo Alexandre⁵ é uma das mais antigas da cidade de Belém. Em 1652 chegaram os primeiros padres da Companhia de Jesus e se instalaram primeiramente no Convento das Mercês e posteriormente (1653) conseguiram permissão para construir o colégio e o convento próximo ao Forte, sob a responsabilidade do Reitor jesuítico Padre João de Souto Maior (? – 1656)⁶.

Nesse mesmo ano, o Padre Antonio Vieira (1608-1697) assumiu o cargo de Superior das Missões na região do Grão-Pará. Segundo Serafim Leite⁷ (1890-1969), que fez os registros

³ GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007, p. 73

⁴ Idem

⁵ O palácio Arquiepiscopal, com a Igreja de Santo Alexandre e o antigo colégio dos Jesuítas e todo seu acervo foi tombado segundo processo 0235-T-40 sob inscrição 146 de 03/01/1941 no Livro do Tombo Histórico do Instituto de Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e inscrito no Livro de Tombo nº. 3: Tombamento Municipal, através da PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994, Capítulo III, Art. 3º Parágrafo Único, em conformidade com o Anexo V, delimitado pelo Plano Diretor Urbano do Município de Belém (Lei nº 8.655/08 de 30 de julho de 2008, publicada no Diário Oficial do Município nº 11.214/08, de 05/09/2008), localizado na Zona de Ambiente Urbano – ZAU 7 SETOR 1.

⁶ BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 65.

⁷ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus* **Erro! Marcador não definido.** no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. T.3. Norte – I Fundações e Entradas; séculos XVII – XVIII.

históricos da Companhia de Jesus no Brasil, a primeira igreja era de taipa coberta com folhas de palmeira, construída pelo Reitor João de Souto Maior em 1653 e possuía somente um altar. Em 1668 foi inaugurada a segunda igreja dedicada a São Francisco Xavier, no mesmo local que a primeira, e ao lado foi construído o Colégio de Santo Alexandre, e aproximadamente em 1718 foi inaugurada a terceira igreja no mesmo local, que permanece até os dias atuais. O professor de História da Arte da Universidade Federal do Pará – UFPA, Joseph Marie Le Bihan⁸ sugere que o nome da Igreja foi trocado em virtude da devoção popular ser muito intensa em relação a Santo Alexandre, visto que a igreja havia recebido de presente do Papa Urbano VII as relíquias desse santo, que ficavam expostas em um relicário dourado para veneração.

A planta da igreja atual segue o modelo da Igreja de Jesus de Roma e após a expulsão dos jesuítas em 1759, a igreja ficou sob a responsabilidade, primeiramente, da Irmandade de Santo Cristo e, posteriormente ao Arcebispado, que instalou no espaço do Colégio o Palácio Episcopal e o seminário. No século XIX passou por várias reformas e em meados do século XX a igreja foi fechada. Em 1997 passou por uma restauração⁹ na qual o antigo Palácio Episcopal foi transformado em Museu de Arte Sacra. No entanto, os anos de abandono resultaram na perda total do douramento do retábulo, o que originou, durante o processo de restauração, somente a limpeza e remoção de restos de tintas que encobriram e oxidaram o douramento da talha, deixando a matéria aparente.

O Retábulo do altar-mor

O retábulo é todo em talha de madeira¹⁰ (**Fig. 1**), e cobre suntuosamente toda a cabeceira da igreja. É composto por três níveis: o embasamento constituído por banco (também denominado de predela) e sotabanco; o intermediário constituído de corpo único e entablamento, coroadado pelo ático.

Na parte central do sotabanco, destacada do corpo do retábulo (**Fig. 2**) está a mesa do altar com urna que expõe uma imagem de Cristo morto, e nas laterais o embasamento acompanha a composição do banco.

A mesa do altar composta de duas partes: a parte superior adornada com duas cabecinhas de anjo aladas, estando uma em cada extremidade, ladeadas com pequenas flores, intercaladas com pequenas rocaillles. Caindo pelas laterais uma guirlanda de flores. A parte mais baixa em formato de urna, vazada na parte da frente, permite ver uma pintura ao fundo com concha central e rocaillles e expõe em seu interior a imagem de Cristo Morto, sobre uma superfície com almofada de veludo vermelho (**Fig. 3**).

Na parte central do banco está um painel com uma cartela emoldurada com rocaillles e pequenas flores e ladeadas por ramalhetes pequenos de flores e nas laterais, quatro meninos atlantes envoltos com guirlandas de flores, que sustentam quatro mísulas que saltam do plano do retábulo em forma de grandes volutas, sobre as quais estão assentadas as colunas salomônicas.

⁸ PARA, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra*. Belém: SECULT, 2005. p. 57.

⁹ Sobre a restauração ver o livro da SECULT, intitulada *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra*, onde está todo o registro do processo de restauração da Igreja e do Antigo Palácio Episcopal.

¹⁰ Em um estudo realizado por Ricardo Harada Ono, Mário Mendonça e Pedro Lisboa na imaginária da Igreja de Santo Alexandre se identificou na análise anatômica da madeira três gêneros: *Cedrela* sp ou cedro; *Pinus* sp ou pinho e *Vochysia* sp conhecida na região como quaruba, no entanto em 91% das amostras estudadas revelaram o predomínio da *Cedrela odorata* L. in: ONO, Ricardo H.; OLIVEIRA, Mário M.; LISBOA, Pedro L. B. Identificação Biológica em Estatuária Sacra de Madeira para Fins de Conservação. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Zoologia*, v. 12, p. 55-81, 1996.

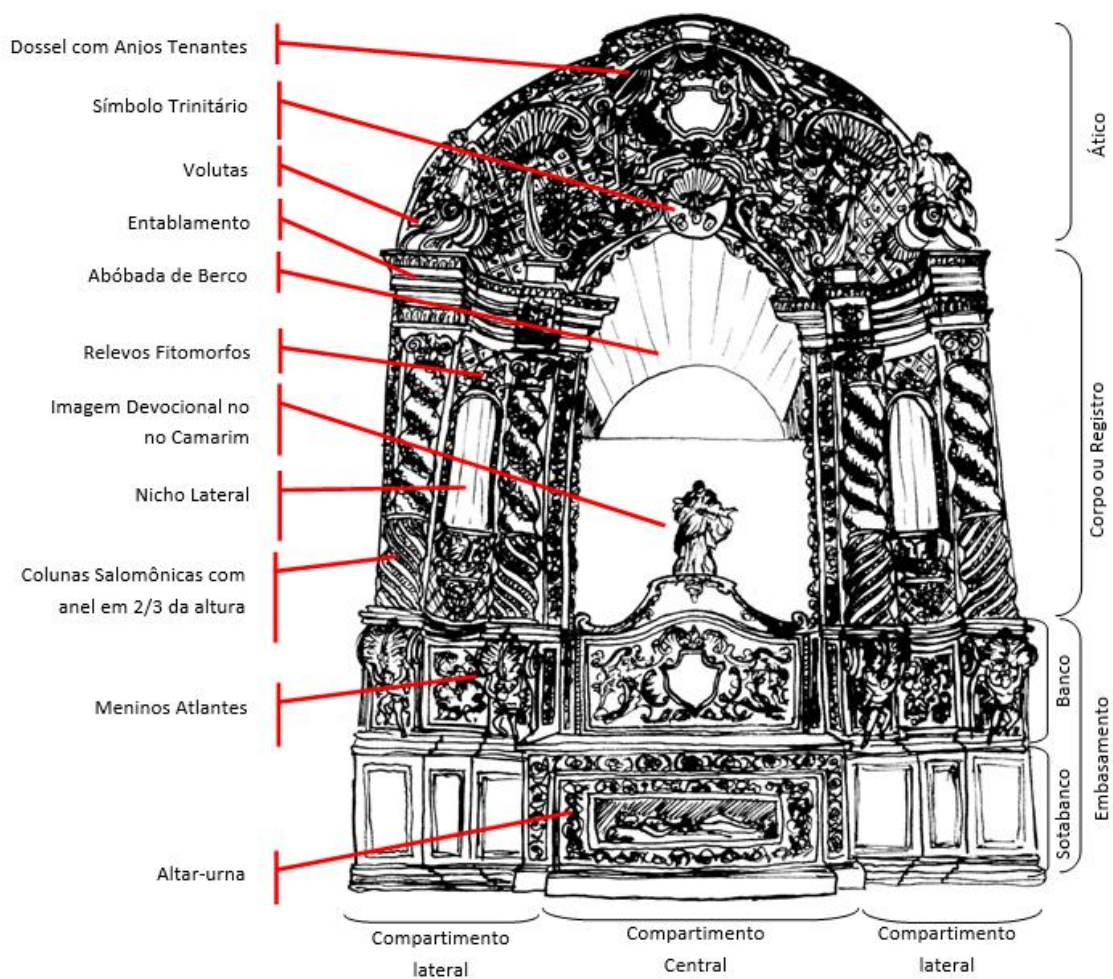


Fig. 1 - Desenho do Retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre. Século XVIII.
(Fonte: Desenho: Diego Barata, Arquivo pessoal, 2010)

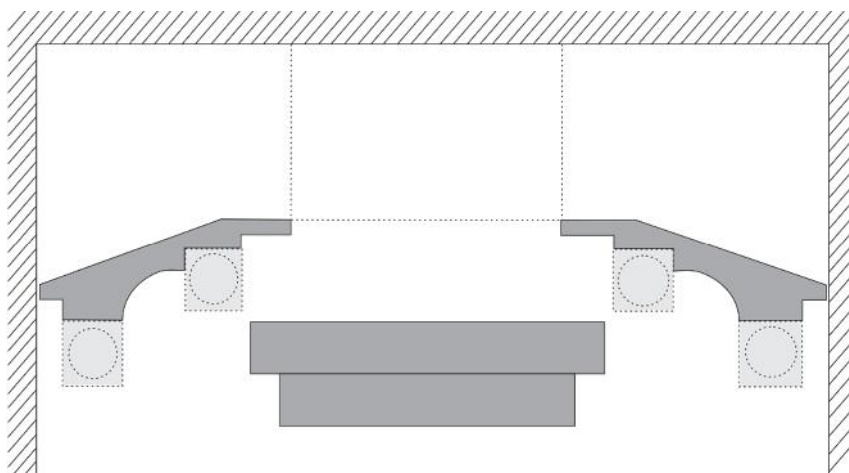


Fig. 2 - Desenho esquemático da planta do retábulo.
(Fonte: Desenho: Ida Hamoy. Arquivo Pessoal, 2015)

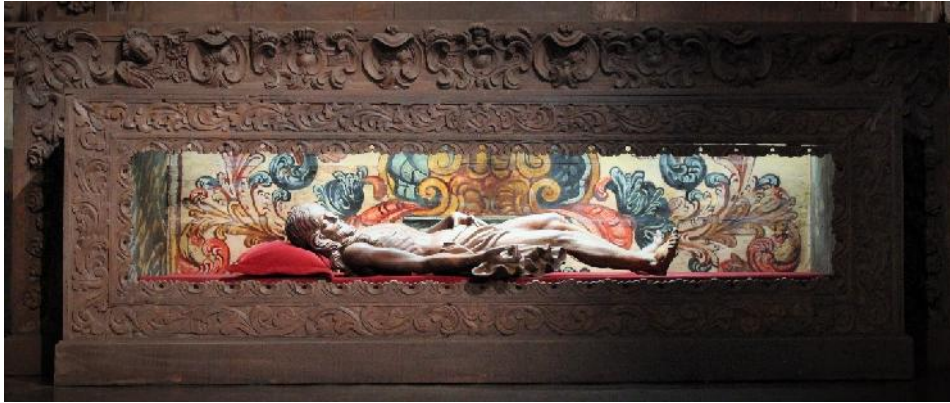


Fig. 3 - Detalhe do altar urna.
(Fonte: Arquivo pessoal, 2010)

As colunas salomônicas com o terço baixo em estrias onduladas, e dois terços restantes ornamentadas com grinaldas de flores nas espirais e rematada com capitel coríntio, marcam o corpo do retábulo, (**Fig. 4**) dispostas duas de cada lateral intercaladas com um pequeno nicho, com peanha ornamentada com querubins, rematada por um pequeno baldaquino encimado com conchas e pequenas volutas.



Fig. 4 - Detalhe dos meninos atlantes.
(Fonte: Arquivo pessoal, 2015)

Na parte central do corpo do retábulo está o nicho devocional com a imagem de Nossa Senhora de Belém, rematado por teto abobadado (uma das poucas partes do retábulo que conservou o douramento) sendo possível identificar ao fundo as iniciais JHS “*Jesus Hominum Salvator*”¹¹, um dos muitos símbolos da iconografia utilizada pela Companhia de Jesus. O entablamento é da ordem coríntia, rematado com o ático simétrico.

No centro do ático está um dossel decorado com sanefas sustentadas por dois anjos, sob o qual dois anjos como tenantes, apresentam uma cartela ladeada por rocailles e concheados. Nas laterais da cartela há duas conchas das quais saem frisos terminados em pequenas volutas, que somadas a uma terceira concha ao centro, representam Maria como Mãe da Graça divina, em três mananciais: Trindade, o Céu e a Justiça. Sob última concha se observa três cabeças de anjo, símbolo trinitário. Maria tradicionalmente esteve ligada às águas da fertilidade e da vida da Graça, conforme está apresentada na Ladainha de Nossa Senhora¹². Ladeando todo o ático estão dois anjos sobre volutas saltam do plano retabular (**Fig. 5**), com os braços direcionados à cena central apresentam todo o cenário iconográfico.



Fig. 5 - Detalhe da parte central do banco.
(Fonte: Arquivo Pessoal, 2010)

Segundo a classificação de Martín González¹³ pela tipologia da forma é um retábulo marcado pelo centro reto com ligeira concavidade de ângulo aberto, ressaltado pelas colunas que avançam o plano retabular. Pela tipologia da função é um Retábulo Eucarístico pelos elementos compositivos que trazem em si a mensagem de um ensinamento catequético, apresentado aqui pela imagem de Cristo Morto, com a associação ao mistério da eucaristia. Poderia se pensar em um retábulo devocional, visto que o programa iconográfico recorre aos

¹¹ Jesus Salvador dos Homens.

¹² SCHENONE, Héctor H. *Santa Maria: Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Educa, 2008, p.564.

¹³ GONZÁLEZ, Juan José Martín. *El Retablo Barroco en España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993.

vários elementos comumente associados ao culto mariano: flores, conchas, rocaillies, e o nicho devocional com a imagem de Nossa Senhora, ao invés do Santo ao qual a igreja foi consagrada. No entanto segundo a tradição cristã¹⁴, Maria foi o primeiro sacrário, mantendo portanto a tipologia ligada à eucaristia. Por estar na cabeceira da capela-mor, é denominado de Retábulo-mor, com dimensões de 9,11 m de largura por 12,75 m de altura. Há registro de que Antonio Landi teria feito a intervenção no teto abobadado da capela-mor segundo o modelo do Tratado de Serlio¹⁵.

Traços e transposições

Pela documentação já estudada em teses e pesquisas¹⁶, não há registro de quem teria feito a traça ou projeto do retábulo. O que se encontra na documentação jesuítica diz respeito às oficinas de talha sob comando do padre jesuíta João Xavier Traer¹⁷ que ensinou o ofício a indígenas nativos, mestiços e negros para que trabalhassem na decoração interna das igrejas, e portanto ele seria o possível autor da traça. Guzmán relata que no Catálogo de 1720¹⁸ do Colégio de Santo Alexandre, havia uma relação de dezoito homens que trabalhavam nessas oficinas, e que não seriam religiosos e sim aprendizes escolhidos entre indígenas e negros:

“No Catálogo de 1720 do Colégio de Santo Alexandre, já citado, encontramos muitos nomes de artistas não-religiosos: entre os aprendizes-pedreiros encontramos um índio de nome Matias, escravo da Fazenda de Gibrié e Caetano, um índio da Fazenda de Mamaiacú. Ao lado destes índios havia escravos africanos como Francisco Maçus, e o negro sem dúvida liberto Manuel García; entre os ferreiros, encontramos os índios Casimiro e Silvestre; entre os carpinteiros (ou carapinas), encontramos um António Guaiapi, um tal de Raimundo Tupinambá e Mandu Gregório; são todos índios ao lado do cafuzo Mandu, que era um escravo do Engenho de Ibirajuba; entre os escultores, citemos os escravos indígenas Manuel, Ângelo e Faustino, da fazenda de Gibrié; entre os torneiros, citemos António e Clemente, escravos indígenas de Gibrié; havia também alfaiates como o índio Duarte, o negro Francisco; havia igualmente um negro corcunda de nome Antonio; todos eram escravos da Fazenda de Jaguari”¹⁹.

Também é conhecido o texto do padre jesuíta João Daniel sobre a habilidade dos indígenas em entalhar qualquer obra em madeira a partir de um modelo dado:

¹⁴ De acordo com o Evangelho de Lc 1, 39-45, quando Isabel exclama que “Bendita és tu entre as mulheres e bendito é fruto do teu ventre”

¹⁵ MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Antonio José Landi: um artista entre dois continentes*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003, p. 326.

¹⁶ Ver: MARTINS, Renata M. de A. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese Doutorado, FAU-USP, 2009; LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760*. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953; GÚZMAN, Décio. *Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIII)*. In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. 2011, Belém. *Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte (VIII CLBHA)*. Belém: UFPa, 2011.

¹⁷ Pintor e escultor nascido em Brixen, na Áustria em 1668 (em 1919 essa região foi cedida para a Itália e se chama atualmente de Bressanone). Ingressou em 1696 na Companhia de Jesus e chegou à missão do Grão Pará em 1703, morreu em um naufrágio na frente da cidade de Maracanã no Pará. Foi um dos principais responsáveis pela ornamentação artística da Igreja de Belém. Cf. LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760*. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953.

¹⁸ O Catálogo em questão é de 1720, conforme fixado por MARTINS, Renata M. de A. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese Doutorado, FAU-USP, 2009. vol. II, p. 188-189.

¹⁹ GÚZMAN, Décio. *Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIII)*. In: VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. 2011, Belém. *Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte (VIII CLBHA)*. Belém: UFPa, 2011.

“Já é tempo de dizermos alguma cousa da grande habilidade e aptidão dos índios da América para todas as artes e ofícios da república, em que ou vencem, ou igualam os mais destros europeus. E posto que entre si e nos seus matos não usam nem exercitam ofício algum, como xastres, carpinteiros, sapateiros, e outros, de que não necessitam, segundo a vida brutal e de nudez em que vivem, só exercitam a pescaria, o caçar, em que são insignes com as suas armas de arco-e-frecha, como insignes nadadores, e mergulhadores; contudo nos mesmos matos fazem algumas curiosidades de debuxos e embutidos só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios da sua grande habilidade. Onde porém realçam mais é nas missões e casa dos brancos, em que aprendem todos os ofícios que lhes mandam ensinar, com tanta facilidade, destreza e perfeição, como os melhores mestres, de sorte que podem competir com os mais insignes do ofício; e muitos basta verem trabalhar algum oficial na sua mecânica para o imitarem com perfeição. Onde procede haver entre eles adequados imaginários, insignes pintores, escultores, ferreiros, e oficiais de todos os ofícios; e tem fantasia, que para imitarem qualquer artefato basta mostrar-lhes o original, ou cópia, e a imitam com tal magistério, que ao depois faz equivocar qual seja o original, e qual a cópia.... Quando algum queria alguma obra de primor, não buscava os oficiais brancos, mas o índio; e só com lhe mostrarem algum original, ou dar-lhe a explicação da obra, para logo imitar, e fazer com perfeição”²⁰.

Dessa maneira, é justo imaginar a excelência dos artesãos indígenas, visto que o relator vinha de terras onde a artesanaria era valorizada e, portanto, estava apto para tecer comparações. Se assim não fosse, João Daniel teria deixado registrado seu descontentamento, como se identifica em tantas outras passagens dos documentos da época. A habilidade artesanal dos indígenas se deve certamente, às capacidades de observação, concentração e objetividade exigidas pelo exercício da caça e da pescaria, como também se deve a habilidade e o conhecimento das matérias primas necessárias à confecção dos utensílios utilizados nessas atividades. Por outro lado, o apuro técnico e estético com que confeccionavam cocares, adereços, cestarias e pinturas corporais, certamente favoreceu o aprendizado da artesanaria europeia, visto que, “contudo nos mesmos matos fazem algumas curiosidades de debuxos [incisões, desenhos e rascunhos] e embutidos [incrustação] só com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos europeus, mas também claros indícios da sua grande habilidade”. Ou seja, os indígenas já dominavam princípios de desenho e escultura antes mesmo da chegada dos europeus.

Em se tratando da cópia, como também ressalta João Daniel, não era produzida com compasso ou medidas. As formas são apreendidas de um modelo, o que permitiu ajustes de adequação e interpretação e a feitura de um novo modelo, certamente diferente de cópias produzidas à régua e compasso, nos ateliês europeus que, mesmo tendo a marca indelével de quem a produziu, apresenta semelhanças na proporção e na simetria tão caras à arte canônica.

Lucio Costa se referiu várias vezes a esses ajustes e adequações como “formas toscas e meio bárbaras que chegam parecer brutais” embora reconhecesse que “não deixa de ter sua beleza, assim como um autêntico fruto da terra”²¹. Sendo um estudioso da arquitetura brasileira, categorizou em quatro grupos os retábulos brasileiros: da primeira fase de fins do século XVI e primeiros decênios do século XVII de protobarrocos ou um classicismo barroco, com linhas clássicas e toques barrocos; da segunda fase do século XVII que difundiu um provável estilo

²⁰ DANIEL, Pe. João. *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1, p. 341.

²¹ COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAU/USP E MEC-IPHAN, 1978, p. 45.

jesuítico com as colunas torsas repetidas e o ático com arquivoltas concêntricas, que lembravam as portadas românicas, por isso denominou de romanicismo; a terceira fase do fim do século XVII e primeira metade do XVIII de com opulenta ornamentação, e as colunas torsas abrindo-se para integrar imagens em pequenos nichos denominado de goticismo barroco, e um quarto estilo denominado por ele de “moderno” ou “renascentismo barroco” já aliviados de muitos ornatos e mais elegantes²².

Interessante é que, segundo Costa o retábulo de Santo Alexandre estaria na terceira fase denominada de Goticismo, no entanto, se tomarmos o “Inventário da Igreja e do Colégio do Pará” elaborados no período da expulsão dos Jesuítas entre 1759-1760²³, o retábulo é considerado já “moderno”, talvez pela exuberância das formas e ornatos que divergiam do modelo mais utilizado pelos jesuítas da segunda fase.

Na classificação de Robert Smith²⁴ são três as fases de retábulos luso-brasileiros: o estilo Nacional Português²⁵, o estilo Joanino e o estilo Rococó. Classificação seguida por Afonso Ávila²⁶, que define que o Estilo Nacional Português tem como características as colunas torsas ou salomônicas, com sulcos ou espirais com profusão de ornamentos; o coroamento é feito com arcos concêntricos e em talha dourada, com ornamentos fitomorfos como cachos de uva e folhas de acanto, e zoomorfos como fênix e pelicanos. Corresponderia à segunda fase de Lucio Costa.

Já o estilo Joanino, nome dado por influencia do reinado de D. João V (1707-1750) segundo Ávila, e que corresponderia à terceira fase de Costa, tem como características o coroamento em dossel, as colunas com a terça parte inferior decoradas com estrias em diagonais, e a parte superior em estilo salomônica. Em geral, essas colunas são intercaladas por nichos devocionais e é constante a presença de anjos no coroamento, ou sustentando a pilastra. A policromia em geral é uma combinação de branco e dourado. Os ornatos fitomorfos e zoomorfos ainda são encontrados, mas com menor incidência e apresenta uma tendência maior para o caráter escultórico da ornamentação, com muitas variações sobre as mesmas características.

No estilo Rococó a estrutura é simplificada e o arco pleno do coroamento é revalorizado no altar-mor, encimado com um grupo escultórico. A coluna salomônica é substituída pela coluna reta e na policromia é utilizado o fundo branco ou perolado e dourado. Os ornamentos zoomorfos são substituídos por arabescos e guirlandas de flores, conchas e rocaillies, que corresponderia à quarta fase de Costa.

Das origens ibéricas temos na Espanha Martín González, que destaca quatro fases de composições retabulares: a primeira chamada de Classicista ou contra reformista, na primeira metade do século XVII; a segunda denominada de Churrigueresca, na segunda metade do século XVII; a terceira denominada de Rococó, na primeira metade do século XVIII e a quarta denominada de Classicismo cortesano, na segunda metade do século XVIII.

E em Portugal, Francisco Lameira aponta que no século XVI apesar de não haver levantamentos sistemáticos, existe um predomínio de retábulos com dois ou mais corpos e três

²² Idem. p. 55.

²³ MARTINS, Renata M. de A. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese Doutorado, FAU-USP, 2009. vol. II, p. 201-212.

²⁴ SMITH, Robert C. *A arte barroca de Portugal e do Brasil v.VII, n.38*. Lisboa: Panorama, 1949, p.1-22.

²⁵ O Estilo Nacional Português tem características da terceira e quarta tipologia apontadas por Francisco Lameira.

²⁶ ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996, p. 172.

ou cinco tramos. No século XVII predominam quatro tipologias, sendo a primeira tipologia com dois corpos e um só tramo; a segunda tipologia com dois corpos e três tramos; a terceira tipologia com um só corpo e três tramos e a quarta tipologia com um corpo único e um só tramo. No século XVIII permanecem a terceira e quarta tipologia com retábulo com arco e os arcos triunfais retabulares, e em alguns retábulos os arcos retabulares cedem lugar a ornamentação de dosséis com cortinas, segmentos de frontão, volutas e elementos fitomorfos.²⁷ Lameira não cria uma denominação para as tipologias, somente descreve as características de cada modelo.

Se observa que embora as denominações sejam diferentes, as tipologias parecem coincidir para os historiadores apresentados, embora com alguns atrasos cronológicos dos retábulos produzido no Brasil com relação à produção de Portugal e Espanha. As formas compositivas apresentadas nos retábulos de Portugal e Espanha nas diferentes tipologias, demonstram a riqueza artística presente nas mãos de arquitetos de retábulos, escultores, artesãos. A arte e a arquitetura integradas no retábulo constituíram as bases de propagação dos dogmas católicos nas instruções contra reformistas universais, mas com peculiaridades em cada região. De Portugal temos a tradição de coroar o ático com os arcos concêntricos da terceira e quarta tipologia apontadas por Lameira ou do Estilo Nacional Português denominado por Smith, da Espanha a difusão do uso das colunas salomônicas e multiplicação de pequenos nichos com a profusão de ornamentos que Martín González aponta no estilo de Churriguera. Características que transitaram de um território a outro, e que foram transpostos para o Brasil onde artistas e artesãos souberam mesclar e traduzir em nova linguagem compositiva.

Além de todas essas classificações e categorias inventadas por historiadores da arte, como modo pedagógico de compreensão da diversidade de formas, Germain Bazin, levanta uma questão importante quando se refere ao Retábulo de Santo Alexandre:

“No altar mor, esse ritmo, que se enriquece com conchas, dá uma impressão de apoteose que faz lembrar os belos altares do Carmo do Porto, numa época mais tardia. O desenhista dessa talha conseguiu dar unidade à confusão ornamental do estilo D. João V, impondo-lhe um ritmo. Desse ponto de vista esses altares são superiores aos executados pela Escola de Brito em Minas. Já possuem a grandeza e a sublimidade dos altares de Aleijadinho, porém são menos elegantes, com um ritmo mais grandiosos, ainda próximo do barroco. Essa talha de Santo Alexandre, é preciso reconhecer, permanece insólita no contexto brasileiro e não podemos encaixá-la nos tipos adotados em Portugal. Se eu tivesse inclinado em ver aí alguma influência estrangeira, não iria buscá-la na Áustria, mas na Espanha. Esses altares sobrecarregados aproximam-se daqueles que na mesma época, eram concebidos em Sevilha, por Pedro Duque Cornejo, especialmente o da Igreja Paroquial de Umbrete, 1733”²⁸.

De fato, na talha do retábulo de Santo Alexandre a arquitetura como realidade física diminui e sobressai a efetiva teatralidade, revestida de opulência que poderia ser melhor percebida se ainda houvesse o douramento. A forma côncava do retábulo já diferencia o traçado com uma magistral delineação proporcionando um efeito dinâmico e o qualifica como exemplar raro no Brasil. Buscando, por conseguinte, as influências na Espanha, e seguindo a indicação do modelo de Pedro Duque Cornejo²⁹ do retábulo do Altar mor da Igreja Paroquial de Umbrete, podem ser observadas algumas semelhanças. No que diz respeito à decoração exuberante, e a

²⁷ LAMEIRA, Francisco. *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Universidade do Algarve, 2005, p. 32

²⁸ BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, v.1, p.324.

²⁹ Pintor e retabulista da escola sevilhana, 1677-1757, discípulo de Pedro Roldán.

harmonia entre elementos decorativos e esculturas em uma configuração monumental que integra as imagens de anjos e santos com toda a estrutura através de elementos curvos e contrapostos que denotam a genialidade de Duque Cornejo, que representou, de fato, um marco na retabulística na região da Andaluzia.

No entanto, em se tratando de retabulística espanhola, não é possível esquecer a grande influência que teve José Benito de Churriguera³⁰ bem antes de Duque Cornejo e também do estilo Joanino definido por Smith, quando desenhou o Retábulo do altar mor da Igreja de San Esteban em Salamanca, em 1692. Um retábulo que ocupa toda a cabeceira da capela mor, com a planta que apesar de escapar de um semicírculo, apresenta a concavidade definida pelo pronunciamento das colunas para a frente, tem no corpo central um baldaquino sobre o qual repousa o dossel com anjos tenantes que abrem a cortina, ladeado por seis colunas salomônicas, intercalada por dois nichos. Sustentado sobre o corpo central está o ático de onde saem os anjos sobre duas volutas nas laterais de uma pintura e coroando a composição uma cartela apresentada por anjos. Esse modelo se difundiu e se popularizou na Espanha, de modo que a produção retabulística dessa época foi denominada de Churrigueresca por González.

A definição do estilo de uma obra de arte é um recurso didático utilizado para caracterizar um determinado modelo ou tendência artística comum, seguida por vários artistas ou identificadas em várias obras. No entanto, em uma obra o modelo pode ser associado a outro que resultará em uma obra com características de um e de outro modelo, e deve ser analisado de modo dialético, e não somente tomando em conta suas formas, mas também o contexto cultural no qual a obra foi produzida. Pensando em uma estratégia jesuítica de prática religiosa e ideais de evangelização, é conhecida a parceria estabelecida entre os padres da Companhia e o povo a quem foram enviados, tomando para si não somente o material local, como a mão de obra local, o fazer local, embora houvesse a orientação de um padre escultor e a existência de uma oficina de talha, o modo de como e o que fazer passa também pela maneira de como cada artista ou artesão desenvolve sua técnica.

Seria muito fácil, ter na história da arte, escaninhos rotulados com os estilos: isto é barroco, isto é renascentista, etc ... e ali se encontraria a obra exatamente com as mesmas características que foram encontradas na obra de estudo. De modo geral até se poderia definir dessa forma, mas o artista, o produtor da obra de arte, é livre e nos trópicos, com uma distância física bastante considerada pelas águas do Atlântico, essa liberdade criativa e experimentação de novos modelos foi adequada e propagada. E por mais que reúna características de uma tendência, ou de várias tendências no momento da feitura da obra, imprime características próprias resultantes tanto da expressão pessoal, quanto do modo de fazer idealizador e realizador.

Se tivéssemos que definir o estilo para o retábulo, primeiramente se teria que apresentar o autor da classificação. Segundo Lucio Costa seria Goticista Barroco, segundo Robert Smith seria Joanino, segundo Martín González seria churrigueresco. Em termos de influência condicionada pela temporalidade, essa viria sem dúvida da Espanha, considerando que a vinda de Traer para o Brasil se dá por volta de 1703, e é ali que a profusão decorativa, o surgimento nichos menores no retábulo ganha força, e sem abrir mão do potencial hispânico que

³⁰ GONZÁLEZ, Juan José Martín. Op. Cit., p. 105.

permaneceu na Companhia de Jesus desde sua fundação com o espanhol Inácio de Loyola,³¹ além do apogeu da hegemonia hispânica que perdeu forças somente em 1713 com a Guerra de Sucessão. Também se deve considerar que, se o retábulo existia em 1720 conforme apresentado no inventário já citado, ele foi produzido bem antes dessa data e mais provavelmente logo após a chegada de Traer às terras amazônicas.

Entre os traços e transposições de modelos ou de estilos, o retábulo do altar-mor da Igreja de Santo Alexandre, apresenta a exuberância incontida de um barroco ibérico de forte tendência hispânica, permanece como um modelo insólito exibindo processos mestiços da linguagem arquitetônica e estilística da tradição ibérica com a interpretação figurativa da estética da produção artesanal nativa, como um genuíno fruto da terra, que resulta em um exemplar genialmente único e peculiar, próprio das terras amazônicas.

Bibliografia

- ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.
- BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 65.
- BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, v.1.
- BESANÇON, Alan. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertram Brasil, 1997.
- Biblioteca Nacional. *Anais da Biblioteca Nacional - Livro Grosso do Maranhão*, 1ª. Parte. Rio de Janeiro, 1948, v.66.
- BELL, Julian. *Uma nova História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. El Retablo Barroco in: *Cuadernos de Arte Español*. Madrid: Melsa, 1992.
- COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAU/USP E MEC-IPHAN, 1978, p. 10-98.
- DANIEL, Pe. João. *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004. Vol 1.
- EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- GONZÁLEZ, Juan José Martín. *El Retablo Barroco en España*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993, p. 10.
- GÚZMAN, Décio. Festa, Preguiça e Matulagem: Trabalho e mestiçagem nas oficinas indígenas de Pintura e Escultura do Colégio Santo Alexandre (Grão-Pará, Sécs. XVII - XVIII). In: *VIII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. 2011, Belém. Anais do VIII Colóquio Luso Brasileiro de História da Arte (VIII CLBHA). Belém: UFPA, 2011.
- GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- LAMEIRA, Francisco. *O Retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Universidade do Algarve, 2005.
- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. T.3. Norte – I Fundações e Entradas; séculos XVII – XVIII.
- _____. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1760*. Lisboa: Broteria de Lisboa, 1953
- MARTINS, Renata M. de A. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*. Tese Doutorado, FAU-USP, 2009. vol. II, p. 188-189.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *Antonio José Landi: um artista entre dois continentes*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbekian, 2003.
- ONO, Ricardo H.; OLIVEIRA, Mário M.; LISBOA, Pedro L. B. . Identificação Biológica em Estatuária Sacra de Madeira para Fins de Conservação. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Zoologia*, v. 12, p. 55-81, 1996.
- PARA, Secretaria Executiva de Cultura do Estado. *Feliz Lusitânia/Museu de Arte Sacra*. Belém: SECULT, 2005.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM/FUMBEL – Lei nº 7.709/94, de 18/05/1994
- SCHENONE, Héctor H. *Santa Maria: Iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Educa, 2008.
- SMITH, Robert C. *A arte barroca de Portugal e do Brasil v.VII, n.38*. Lisboa: Panorama, 1949.

³¹ EISENBERG, José. *As missões jesuíticas e o pensamento moderno: encontros culturais, aventuras teóricas*. Belo Horizonte: UFMG, 2000

Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana

Isabel Mendonça¹



António José Landi (Bolonha 1713 / Belém do Pará 1791) deixou uma vasta obra artística na Amazónia luso-brasileira, sobretudo na capital do Grão-Pará.

Criador multifacetado, formado na Academia Clementina de Bolonha, onde foi o "aluno dilecto" de Ferdinando Bibiena ², chegou a Belém em 1753 como desenhador de mapas e de temas de História Natural, integrado numa comissão de técnicos estrangeiros incumbida de definir a fronteira entre as duas monarquias ibéricas no Norte do Brasil.

Acabou por se fixar em Belém do Pará, onde deixou a sua marca ainda hoje presente nos principais edifícios do núcleo histórico da cidade, respondendo a encomendas dos governadores do Estado do Grão-Pará e Maranhão, dos bispos da diocese de Belém, das principais ordens religiosas e dos representantes das elites locais.

Embora mais conhecido como arquitecto, Landi não descurou a decoração dos interiores que concebeu, desenhando os retábulos das várias igrejas e capelas que construiu em Belém e no interior da Amazónia. Realizados em madeira pintada e dourada, ou em tijolo e argamassa de estuque, constituem um interessante exemplo da transposição de modelos italianos para a América do Sul, em paralelo com uma sábia adaptação às tradições e práticas lusitanas³.

Os retábulos da catedral de Belém

Entre os numerosos retábulos de que há provas documentais da autoria de Landi, os mais significativos são certamente os que realizou para os altares da Sé de Belém, da igreja do convento do Carmo e da igreja paroquial de Santa Ana da Campina.

Embora a diocese de Belém do Pará tivesse sido criada em 1719, a obra da Sé foi iniciada apenas em 1748, crescendo o novo templo em redor da primitiva igreja matriz, que se manteve em funções até à conclusão da nave, em 24 de Dezembro de 1755. A capela-mor e os seus anexos (a sacristia e a sala dos pontificais), bem como a fachada principal, com as suas

¹ Investigadora integrada no Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

² Landi é assim referido numa nota manuscrita do secretário e fundador da Academia Clementina de Bolonha, Giampietro Zanotti, à margem da entrada dedicada a Ferdinando Bibiena no segundo volume da história daquela instituição. Cf. Giampietro ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna, aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*. Bolonha: Lelio della Volpe, 2 volumes, 1739, vol. II, p. 214.

³ Sobre a vida e obra de António José Landi, v. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "António José Landi (1713/1791). Um artista entre dois continentes". Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

torres sineiras desenhadas por Landi, continuaram em obras, que só terminaram durante o bispado de D. frei João Evangelista Pereira (1772/1782).

Em Fevereiro de 1759, o bispo do Pará, que era então D. frei Miguel de Bulhões, enviou à Corte os desenhos da Sé que encomendara a Landi: a planta, já com a nova cabeceira, e dois cortes, um longitudinal e o outro transversal, onde estão representados os retábulos do transepto e da capela-mor, um púlpito e um órgão com a sua tribuna. Além destes, vieram também para Lisboa, a fim de serem aprovados, os desenhos dos retábulos da capela do Santíssimo e das capelas da nave⁴.

Dois anos depois, em 1761, estavam prontos os trabalhos de marcenaria e entalhe do retábulo da capela do Santíssimo, situada no braço do transepto do lado do Evangelho, faltando apenas a obra “*de pintura, como ouro*”. O juiz e os irmãos da mesa da Confraria do Santíssimo Sacramento dirigiram-se então ao rei, pedindo apoio financeiro para a sua conclusão⁵.

O retábulo da capela-mor, representado no corte transversal da Sé, não terá chegado a ser realizado para o local a que se destinava, talvez pelo tempo dilatado da obra. Com efeito, conhece-se o risco de um outro retábulo, feito por Landi para a nova capela-mor e por ele oferecido ao naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, que em 1784 esteve em Belém, chefiando uma “*expedição filosófica*”⁶. É admissível, no entanto, que o primeiro desenho tenha sido executado para o altar-mor, que durante vários anos funcionou no cruzeiro da igreja.

Para a capela de Nossa Senhora de Belém, no lado direito do transepto, Landi desenhou também um retábulo, do qual não chegou até nós qualquer desenho.

Os retábulos do transepto e da capela-mor desapareceram, substituídos em 1873 pelos que hoje lá se encontram, em mármore, da autoria do escultor italiano Luca Carimini. Graças a uma descrição de um memorialista local, António Monteiro Baena, publicada em 1838, sabemos que os retábulos de Landi eram pintados de branco-pérola, contrastando com os ornatos entalhados, que eram dourados⁷.

Capela do Santíssimo

O desenho de Landi para o retábulo do Santíssimo permite-nos reconstituir a composição em três tramos que cobria integralmente a parede desta capela. De planta recta, destaca-se nela a grande tribuna central com o seu trono escalonado, destinado à adoração do Santíssimo, uma característica da arte retabulística portuguesa⁸ que nunca encontramos em Bolonha.

⁴ Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Brasil, Pará, 23 de Fevereiro de 1759, carta do bispo do Pará, D. frei Miguel de Bulhões, escrita em Belém a Tomé Joaquim da Costa Corte Real, remetendo os riscos para a Sé de Belém e as igrejas paroquiais da bacia amazónica. Estes desenhos guardam-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Secção de Iconografia, E:b II arcaz 30 e arcaz 29.9.6 (11, 12). Na planta figura a seguinte legenda: “*Planta da nova Igreja da Sé do Grão-Pará, com cazas pertencentes para todo o ministerio da mesma Igreja*”. No desenho que representa os dois cortes pode ler-se: “*Elevação da Cappella môr com seo Retabulo. Elevação pela qual se vê toda a Igreja pela ilhargua comprehendida a Cappella môr*”.

⁵ AHU, Brasil, Pará, 20 de Novembro de 1761, carta dirigida a D. José pelo Conselho Ultramarino, referindo a petição do juiz e irmãos da confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Belém do Pará.

⁶ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira - *Prospectos de cidades, villas, povoações, Edefícios* (...). O desenho tem a seguinte legenda: “*Retabulo da Capella-mor da igreja Cathedral da cidade do Para. Inventou-o gratis o capitão Antonio Jozeph Landi, Architecto Regio, e deu-o para o Real Gabinete de Historia Natural*”.

⁷ António Ladislau Monteiro BAENA, “*Compêndio das Eras do Pará*”. Universidade Federal do Pará: 1969 (1ª ed. 1838), p. 186, nota a.

⁸ Sobre este tipo de retábulo, a sua origem e simbologia, cf. Fausto Sanches MARTINS, “Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo”, in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto, 1991, 2º vol., pp. 17-58.

As ilhargas são preenchidas por colunas compósitas de fuste liso, com o terço inferior demarcado por frisos de folhagem, intercaladas por figuras femininas alegóricas. Acima da tribuna, cujo arco interrompe o entablamento, o ático é enquadrado por aletas laterais e rematado por duplo frontão sobreposto. No tímpano do frontão destaca-se um resplendor rodeando a pomba do Espírito Santo – um elemento muito frequente nas composições de Landi. Sobre a mesa do altar, em forma de urna com volutas nas arestas, figura o sacrário.

Neste retábulo encontramos outras particularidades decorativas que se repetem nos restantes retábulos de Landi e que revelam uma clara influência dos desenhos de cenografia da escola de Bolonha, de que foram representantes ilustres os dois irmãos Bibiena, Ferdinando e Francesco: as mísulas em forma de placas com volutas convergentes, que aqui se repetem no sotobanco, sob as figuras alegóricas, e no trono da tribuna.

A par destes elementos decorativos, muitas vezes referidos como “bibienescos”, encontramos os concheados assimétricos, de ascendência germânica, característicos do *barocchetto* (o rococó italiano), e os ornatos encadeados, as palmetas, as grinaldas e os festões da já distante Regência francesa, com uma continuada aceitação pela arte bolonesa.

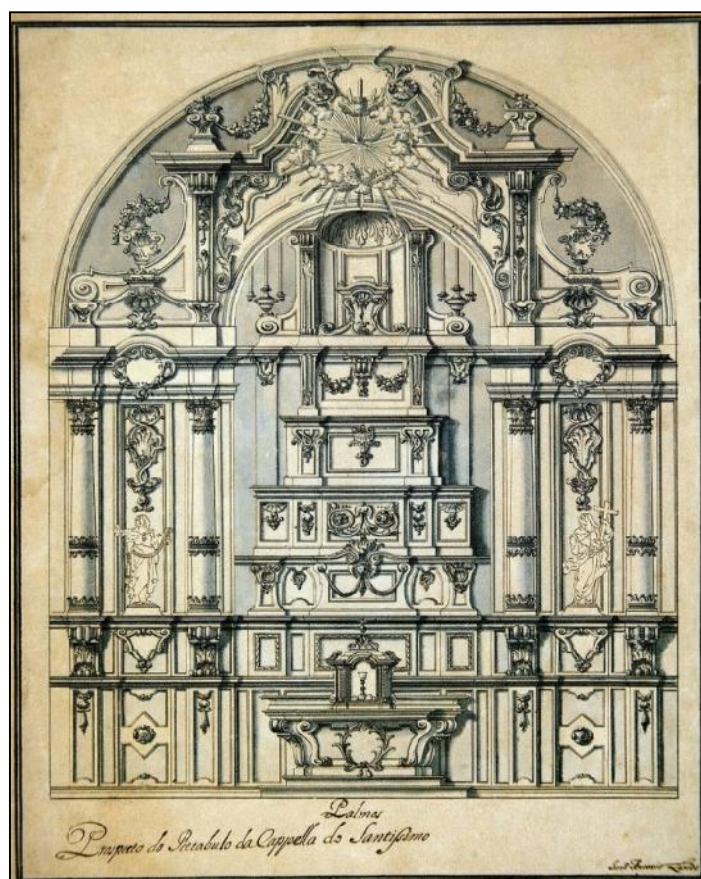


Fig. 1 - Projecto de António José Landi para o retábulo da capela do Santíssimo, na Sé de Belém do Pará, c. 1759, desenho a tinta-da-china, aguarelado.
(Fonte: BNRJ, Secção de Iconografia)

Capela-mor

Tal como na capela do Santíssimo, o retábulo da capela-mor, de três tramos, preenchia toda a parede fundeira, acompanhando a curvatura da abóbada. A sua planta era contudo mais movimentada, em perspectiva convexa⁹, com um par de colunas compósitas, de fustes torsos nos dois terços superiores, de cada lado de um painel central. Nas ilhargas do retábulo, grandes vasos floridos apoiados no sotobanco.

No entablamento, que acompanhava o movimento das colunas, apoiavam-se figuras femininas alegóricas, de vulto perfeito. O duplo frontão sobreposto que coroava o ático era também idêntico ao da capela do Santíssimo, com um mesmo resplendor de raios e nuvens no tímpano, centrado pela pomba do Espírito Santo.

Monteiro Baena descreve este retábulo como “obra de talha aperolada com floroens, vasos, grinaldas espires dos fustes das columnas torcidas, métopas, capiteis, bases, cornijas e seus dentilhoens, tudo dourado, e os acroterios de cor de alabastro”. Ao centro, uma tela com a representação de Nossa Senhora da Graça, o orago da Sé, da autoria do pintor lisboeta Pedro Alexandrino.

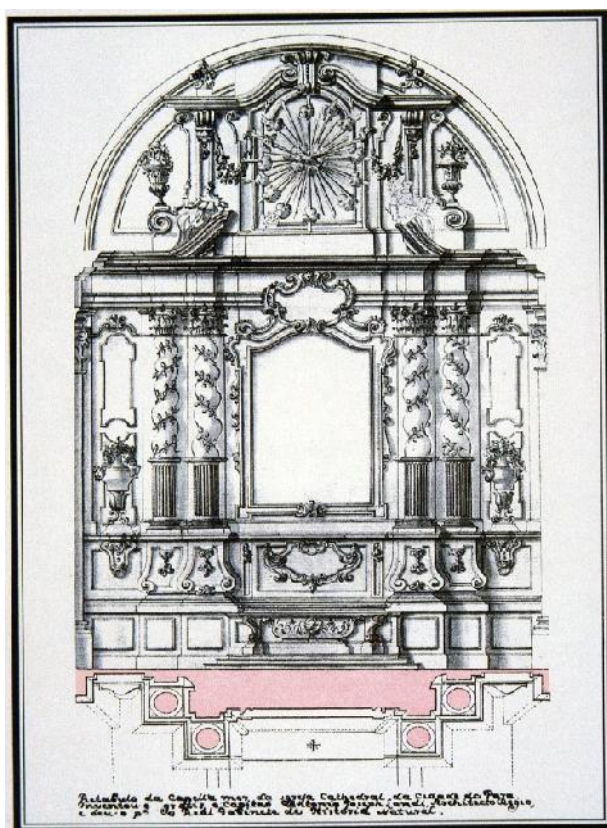


Fig. 2 - Projecto de António José Landi para o retábulo da capela-mor da Sé de Belém do Pará, c. 1772, desenho a tinta-da-china, aguarelado, legenda de Alexandre Rodrigues Ferreira.
(Fonte: BNRJ, Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira)

⁹ Terminologia utilizada por Francisco LAMEIRA e Vítor SERRÃO nos vários artigos dedicados à caracterização e evolução do retábulo português. Cf. por exemplo, “O retábulo proto-barroco em Portugal (1619-1668)”, in *Promontoria*. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve: nº 1, 2003, pp. 63-96.

Os sinais do *barocchetto* estão presentes nas duas grandes cartelas que enquadram a tela, enquanto a linguagem bibienesa surge nas mísulas em que se apoiam os vasos e nas bases das colunas, com o seu perfil arredondado.

O primeiro retábulo desenhado para a capela-mor

O primeiro retábulo que Landi desenhou para a capela-mor, figurado no corte transversal da Sé de Belém, poderá ter sido realizado para o primeiro altar-mor da Sé, que, como vimos, funcionou durante vários anos no cruzeiro da igreja.

Apenas com um tramo, de planta em perspectiva convexa, o retábulo tinha ao centro um painel, enquadrado por colunas e pilastras de fustes lisos, demarcados no terço inferior por friso de folhagem. Nas ilhargas do retábulo destacavam-se figuras alegóricas de vulto perfeito apoiadas em mísulas. O frontão de remate do corpo superior, ladeado de aletas, era centrado pelo habitual resplendor com a pomba do Espírito Santo.

Os modelos dos retábulos da capela-mor da Sé

Os dois retábulos que Landi desenhou para a capela-mor da Sé parecem inspirados em modelos existentes em Bolonha e na vizinha localidade de Cento, atribuídos aos dois irmãos Bibiena.

O primeiro projecto de Landi aproxima-se, do ponto de vista da planta e da estrutura, do retábulo que Ferdinando riscou em 1727 para a igreja de S. Filipe Néri, em Cento¹⁰, com uma idêntica disposição e configuração das bases e dos elementos portantes – as colunas e as pilastras, com o terço inferior do fuste demarcado por anel de folhagem, colocadas de ambos os lados de um painel central.

O segundo desenho de Landi para a capela-mor da Sé parece ter colhido inspiração no retábulo que ainda hoje pode ser admirado na capela de S. Filipe Néri, uma das capelas laterais da igreja da Madonna di Galiera, no centro de Bolonha. Embora o retábulo de Landi seja mais largo (com três tramos e duas colunas de cada lado da tela), tem uma planta idêntica e as colunas mostram a mesma configuração, com os dois terços superiores de cinco espiras. No ático encontramos igualmente um relevo central e duas figuras de vulto laterais.

Francesco Bibiena, que em 1739 desenhou o retábulo da capela-mor da igreja, é o autor provável (embora não exista prova documental) do retábulo dedicado a S. Filipe Néri.

Os dois retábulos italianos foram realizados em mármore, o material mais comum neste tipo de obra, e não em madeira, como os retábulos da Sé de Belém. Em Bolonha era também vulgar a utilização da argamassa de gesso pintada, imitando pedras de várias cores. Landi irá repetir essa prática em Belém, como veremos, nos retábulos da igreja de Santa Ana.

Os retábulos dos altares da nave

Dos 14 retábulos que Landi desenhou para a Sé de Belém restam apenas os dez das capelas da nave. São compostos por elaboradas molduras em madeira pintada de vermelho, com ornatos entalhados e dourados, que envolvem telas a óleo de grandes dimensões. Com duas

¹⁰ Cf. Anna Coccioli MATROVITI, “Ferdinando Galli Bibiena”, em *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, 1998. [[http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-galli-bibiena_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-galli-bibiena_(Dizionario-Biografico)/)].

aletas laterais, a orla recortada é composta por volutas, concheados e florões, e interrompida, no remate, por um pequeno frontão mistilíneo, centrado por uma cabeça de menino.

As telas originais, que terão sido instaladas nos altares apenas em 1779, segundo Monteiro Baena¹¹, foram quase todas substituídas na década de 1870 por aquelas que hoje lá se encontram, da autoria do pintor italiano De Angelis e do pintor suíço Paul Deschwanden¹².

Entre os riscos de Landi e a obra final existem algumas alterações, como aliás muitas vezes acontece em outros retábulos de sua autoria. No desenho estavam previstos grandes vasos apoiados nas volutas laterais, que não chegaram a ser realizados.

Os retábulos da igreja do Carmo

Em inícios da década de 1760, Landi foi encarregue da reconstrução da igreja do Carmo, cuja estrutura fora afectada pelo peso da nova fachada em cantaria trazida de Lisboa em 1756 e montada em Belém pelos mestres pedreiros lisboetas Manuel Gomes e Jerónimo da Silva.

A inauguração da nova igreja teve lugar a 7 de Julho de 1766 e foi possível manter a fachada vinda da capital do Reino, graças ao reforço estrutural do edifício. Apesar de o projecto de Landi prever uma nova capela-mor, foi mantida a primitiva, talvez por lá se encontrarem os túmulos dos instituidores, o capitão Hilário de Moraes Bettencourt e sua mulher, Catarina Teresa de Vasconcelos, preservando-se também o retábulo anterior, com o seu raro frontal de altar em prata executado em Lisboa¹³.

Na planta e nos dois cortes da igreja, o longitudinal e o transversal, executados por Landi¹⁴, estão representados os retábulos da capela-mor, do transepto e das capelas da nave, bem como o retábulo nunca realizado para a capela-mor.

Capela-mor

Se tivesse sido executado, o retábulo da capela-mor mostraria uma planta em perspectiva convexa. Pares de colunas estriadas de bases arredondadas dispunham-se dos lados da tribuna central, em planos distintos. A boca da tribuna era enquadrada por finas pilastras e rematada por grinalda de flores. Acima do entablamento contínuo, figurava o ático, encimado por pequeno frontão triangular, unido por aletas às ilhargas do corpo central. As bases das pilastras, envolvidas por acantos, e os capitéis, em forma de placa rematada por volutas convergentes, são elementos estilísticos de feição bibienasca, que já encontrámos nos retábulos da Sé.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Das telas originais resta apenas uma, assinada pelo pintor lisboeta Joaquim Manuel da Rocha, representando S. Domingos.

¹³ Cf. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "O frontal de prata da igreja do Carmo de Belém do Pará. Uma atribuição ao ourives lisboeta Manuel da Silva", in *Aurea Quersoneso – Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX* (coord. de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Jesús Paniagua Pérez e Nuria Salazar Simarro). Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Instituto de Humanismo y Tradición Clásica Universidad de León (España), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e INAH (México): 2014, pp. 253-268.

¹⁴ Estes desenhos foram por nós encontrados há cerca de vinte anos na Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro e pela primeira vez reproduzidas em Isabel Mayer Godinho MENDONÇA (coord.), "*Amazônia Felsínea – José António Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazônia luso-brasileira do séc. XVIII*". Lisboa, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP): 1999.

Transepto

Para os altares do transepto Landi desenhou retábulos de planta recta, com duplas colunas de fuste liso, partindo de um mesmo plinto de perfil arredondado, enquadrando uma tribuna central. Sobre o ático, um frontão de perfil segmentar e volutas laterais.

Os retábulos que foram executados e que ainda se preservam, em madeira entalhada, hoje com pintura de marmoreados de várias cores e relevos dourados, são bastante mais complexos. De planta convexa, neles destacam-se as pilastras compósitas laterais estriadas, com o terço inferior demarcado por anel de folhagem, e as colunas com idêntica modinatura assentes em plintos avançados. No espaço entre as pilastras e as colunas alinham-se painéis com ornatos encadeados de gosto Regência, gordos concheados e flores. Pilastras estreitas com bases envoltas em acantos, de perfil bibienesco, enquadram a boca da tribuna. Acima do entablamento corrido figura o ático, coroado por frontão triangular e por urnas, com pilastras laterais onde de novo encontramos as mesmas bases e capitéis de características bibienescas.

Mais uma vez, os dois retábulos do transepto da igreja do Carmo seguem de perto o modelo que Ferdinando Bibiena desenhou para a capela-mor da igreja dos oratorianos de Cento.

Nave

Nas capelas laterais da nave existem ainda cinco dos retábulos de Landi (na sexta capela foi rasgada a porta de comunicação com a anexa capela da Ordem Terceira do Carmo) com nichos enquadrados por pilastras e áticos centrados por painéis com resplendores em relevo.

As mísulas laterais do banco, alinhadas com as pilastras, e a peanha central arredondada envolta em acantos, em que se apoiam imagens, são bem reveladoras da linguagem bibienasca utilizada por Landi. Também as mesas dos altares, em forma de urna, com as arestas marcadas por enrolamentos de volutas e gordos concheados nas faces laterais, identificam uma mesma influência bolonhesa. A pintura marmoreada da madeira, com relevos dourados, é semelhante à que foi aplicada nos retábulos do transepto, igualmente fruto de um restauro do século XIX.

No projecto inicial, tal como no transepto, estavam previstos retábulos muito mais simples. Embora sejam apenas conhecidos os desenhos inseridos nos cortes e na planta da igreja do Carmo, as óbvias semelhanças com outras obras de Landi não deixam dúvidas em relação à autoria dos retábulos que acabaram por ser realizados.

Os retábulos da igreja de Santa Ana

As obras da nova igreja paroquial de Santa Ana da Campina iniciaram-se em Junho de 1762, prolongando-se durante vários anos, constantemente interrompidas por falta de verba para as custear. A igreja foi inaugurada apenas em 1782, vinte anos após o começo das obras.

Landi era membro da irmandade do Santíssimo desta paróquia e contribuiu para a obra da igreja, não só com os desenhos, mas também com dinheiro e a mão-de-obra dos seus pedreiros escravos¹⁵. O projecto está bem documentado, existindo ainda os desenhos oferecidos pelo artista a Alexandre Rodrigues Ferreira, com a representação dos retábulos da capela-mor e do transepto, inseridos nos cortes longitudinal e transversal da igreja¹⁶.

¹⁵ Como o próprio Landi referia em carta enviada a João Ângelo Brunelli, em 1762: “*Travaglio nel mandare pietra nella Piazza di Santa Anna, com due carri, e dodici negri che sono miei (...)*”, BNRJ, Coleção Brunelli, I-IV-75, 78. Cf. Isabel MENDONÇA, *António José Landi (1713/1791) (...)*, ob. cit., p. 721.

¹⁶ BNRJ e Biblioteca do Museu Nacional do Rio de Janeiro (BMN), Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira – *Prospectos de cidades, villas, povoações (...)*.

Nada sabemos sobre a execução destes retábulos, que estariam já feitos no final de 1779, ano em que a irmandade do Santíssimo Sacramento, numa carta que dirigiu à rainha D. Maria I, pediu apoio para a conclusão das obras da igreja. Nesse documento referiam-se já os altares com os respectivos retábulos¹⁷.

Ao contrário dos retábulos da Sé e da igreja do Carmo, executados em madeira, os da igreja paroquial de Santa Ana são em argamassa de estuque, um material muito usado em composições retabulares de Bolonha. Recentemente restaurados, foram pintados com cores uniformes – cinza, salmão, azul e verde – fingindo pedraria, com apontamentos dourados sublinhando alguns dos relevos. Antes do restauro, apresentavam uma pintura de marmoreados semelhante à que ainda hoje cobre os retábulos da igreja do Carmo.

Capela-mor

De planta em perspectiva convexa, o retábulo do altar-mor mostra uma diferença em relação aos retábulos com idêntica planimetria das igrejas da Sé e do Carmo: as pilastras e as colunas destacadas, de fuste estriado, de ordem jónica, que ladeiam a tribuna, estão colocadas sobre bases dispostas em ângulo, repercutindo-se esse movimento no entablamento.

O ático, com remate de perfil mistilíneo, pontuado por vasos e por uma cruz axial, é centrado por uma composição relevada, figurando Cristo a abençoar o mundo. Finas pilastras molduradas, com bases redondas envolvidas por acantos, e capitéis em forma de placa, de inspiração bibienesa, enquadram a boca da tribuna e o relevo central do ático. Tanto neste como no embasamento encontramos ornatos moldados, representando fitas entrelaçadas, conchas e concheados, motivos decorativos característicos do *barocchetto* bolonhês.

A disposição angular dos plintos do retábulo repete uma solução idêntica utilizada por Ferdinando Bibiena no retábulo da capela Buratti, na igreja de Santa Maria Lacrimosa degli Alemanni, em Bolonha, uma das suas primeiras composições retabulares, realizada entre 1690 e 1700. No óculo que hoje rasga o ático existiu outrora um painel em relevo, tal como acontece no retábulo da igreja de Santa Ana¹⁸.

Para o altar-mor da *sua* igreja, Landi projectou ainda um templete eucarístico, combinando um sacrário e uma estrutura retabular em arco triunfal, composta por colunas e pilares jónicos destacados, sustentando um ático coroado por uma cruz e fogaréus. No camarim desta estrutura figura um ostensório destinado à adoração do Santíssimo Sacramento, ladeado por dois candelabros¹⁹.

O desenho de Landi, com as linhas de enquadramento laterais sugerindo a mesa do altar e o banco que a encima, mostra as reais dimensões do sacrário-templete: quando apoiado na mesa de altar, subia até ao remate da tribuna. Resolvia assim o problema da falta de uma tribuna amplamente rasgada, destinada à exposição do Santíssimo.

¹⁷ AHU, Brasil, Pará, 13 de Dezembro de 1779, Certidão de Custódio Pacheco de Madureira, presbítero da sé catedral e vigário interino da freguesia de Santa Ana da Campina da cidade do Pará.

¹⁸ Mario FANTI e Giancarlo ROVERSI, "*Santa Maria degli Alemanni in Bologna*". Bolonha: Tip. Luigi Parma, 1969.

¹⁹ BNRJ e BMN, Colecção Alexandre Rodrigues Ferreira, *Prospectos de cidades, villas, povoações (...)*. O desenho contém a seguinte legenda escrita por Alexandre Rodrigues Ferreira: "*Sacrario da Capella-mor da Igreja Matriz de Santa Anna. Inventou-o (gratis) o Capitão Antonio Joseph Landi Architecto Regio e deu-o para o Real Gabinete de Historia Natural*". Como esta estrutura já não existe, ignora-se se terá sido executada em prata ou em madeira entalhada.



Fig. 3 - Retábulo da capela-mor da igreja paroquial de Santa Ana, Belém do Pará. (Fotografia da autora)

A estrutura do templete inspira-se no modelo para “*andas corintias*” (templete eucarístico de ordem coríntia) de Juan de Arphe y Villafañe, no livro 4º da sua conhecida obra “*De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*”²⁰, adaptada embora ao gosto do *barocchetto*.

Transepto

Às paredes laterais do transepto da igreja de Santa Ana encostam-se dois altares com retábulos iguais, realizados também em argamassa de estuque. De planta recta, enquadrando uma tela, são formados por colunas jónicas sobrepostas a pilastras da mesma ordem, ambas de fustes estriados. O ático, rematado por frontão triangular, com aletas laterais e urnas sobre acrotérios, é centrado por uma composição relevada no tímpano. Uma cartela de concheados impressa na argamassa centra o embasamento.

As duas telas são ainda as originais, assinadas pelo pintor lisboeta Pedro Alexandrino e datadas de 1778. Representam S. José com o Menino, no altar do lado do Evangelho, e S. Miguel e as almas do purgatório, no lado oposto.

Os riscos de Landi para o retábulo da capela-mor e dos braços do transepto mostram, uma vez mais, alterações pontuais em relação à obra final, certamente decorrentes do tempo dilatado da sua execução.

²⁰ Juan de ARPHE Y VILLAFANE, “*De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*”. Sevilla: Imprenta de Andrea Pescion y Juan de Leon, 1585 (1ª ed.). Cf. o livro 4º, p. 268, da 7ª edição, Madrid, 1795.

Os retábulos atribuídos a Landi

Outros retábulos existem ainda em igrejas e capelas de Belém do Pará com características muito semelhantes àqueles que acabamos de analisar. Entre eles destacam-se o retábulo da capela-mor da irmandade da Ordem Terceira do Carmo e os retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência. Embora sem fundamentos documentais, as proximidades compositivas e estilísticas permitem atribuir o seu risco ao arquitecto bolonhês.

O retábulo da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo

Paralela à nave da igreja do Carmo, do lado oposto ao convento, alonga-se a capela da Ordem Terceira do Carmo, com acesso pelo interior da igreja através do primeiro tramo da nave e por um estreito corredor que liga o subcoro ao nártex.

A capela veio substituir uma mais antiga, que existia na nave da anterior igreja. Não se conhecem referências documentais à nova capela nem ao seu autor, mas tudo indica que tenha sido projectada por Landi²¹. Este terá utilizado uma solução comum na arquitectura bolonhesa, apoiando o arco triunfal em colunas destacadas. Em 1784, Alexandre Rodrigues Ferreira referiu-a na sua descrição da cidade de Belém, logo a seguir à igreja do Carmo: “Com o corpo da Igreja do convento pega a da Ordem Terceira, que também conta oito altares; huma e outra decentemente servida dos paramentos precisos”²².



Fig. 4 - Retábulo da capela-mor da capela da Ordem Terceira do Carmo, atribuído a Landi. (Fotografia da autora)

²¹ A atribuição desta capela e dos seus retábulos a Landi foi feita por Robert SMITH, “António José Landi, arquitecto italiano do século XVIII no Brasil”, in *Actas do 3º Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros*, vol. II, Lisboa: 1960, p. 22.

²² BNRJ, *Diário da Viagem Philosophica* (...), fl. 41.

O retábulo do altar-mor, em madeira pintada de branco-pérola e ornatos relevados dourados, ocupa toda a largura da capela, espalhando-se em três tramos e subindo até à abóbada. As semelhanças com o retábulo da capela-mor da igreja de Santa Ana são flagrantes: a mesma planta convexa, a mesma disposição das colunas jónicas destacadas, de fuste estriado e ladeadas por pilastras de igual perfil, assentes em plintos dispostos em ângulo. A tribuna é igualmente enquadrada por finas pilastras de bases arredondadas e capitéis em forma de placa, características do estilo de Landi. O entablamento acompanha o movimento das colunas e das pilastras, mas em vez de volutas encontramos acrotérios com fogaréus. Também o frontão do ático, com o mesmo recorte mistilíneo e idêntico resplendor em relevo, está presente no retábulo de Santa Ana.

Ao contrário do retábulo de Santa Ana, apenas de um tramo, o da Ordem Terceira do Carmo prolonga-se em ilhargas laterais, em que se inscrevem nichos com peanhas e dosséis para imagens. A madeira permitiu um elaborado trabalho de entalhe com motivos florais e gordos concheados, ao contrário dos motivos em baixo relevo, impressos na argamassa do retábulo de Santa Ana.

Uma proximidade ainda maior existe entre o retábulo da capela da Ordem Terceira e aquele que Landi desenhou para o interior da capela do palácio de Fernando da Costa de Ataíde Teive, governador do Pará entre 1763 e 1772, com a mesma disposição das colunas e pilastras e um ático de igual perfil, ladeado por fogaréus sobre acrotérios. A capela foi possivelmente projectada para o palácio que a família de Ataíde Teive possuía em Pangim, na Índia portuguesa²³.

Os retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência

Também os retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência podem ser atribuídos a Landi, por semelhança com o retábulo da capela do Santíssimo e com os retábulos dos altares laterais da catedral de Belém do Pará.

A capela desta irmandade, adossada perpendicularmente à nave da igreja do convento franciscano, do lado da Epístola, foi edificada entre 1748 e 1754, em substituição de uma anterior existente na nave da igreja²⁴.

O retábulo do altar-mor é em madeira com pintura de marmoreados e relevos entalhados dourados, certamente fruto de alguma campanha decorativa oitocentista, à semelhança do que aconteceu com os retábulos da igreja do Carmo. Os retábulos das capelas laterais são pintados de bege, também com relevos dourados.

No retábulo do altar-mor repete-se, em escala menor, um esquema compositivo sugerido pelo retábulo da capela do Santíssimo da Sé de Belém, já desaparecida, mas de que conhecemos o desenho de Landi: a tribuna bem rasgada, encimada por uma pequena cúpula em quarto de esfera, e as colunas de fuste liso com anel no terço inferior.

Ao contrário do retábulo da Sé, este mostra uma planta dinâmica, em perspectiva côncava, com as colunas exteriores assentes em plintos salientes. O pendor cenográfico do retábulo, com as colunas interiores destacadas, os plintos de bases arredondadas abraçadas por

²³ O projecto incluía duas propostas para a capela e várias alternativas para retábulos. Cf. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, "António José Landi (1713/1791)" (ob. cit.). Os desenhos estão inseridos no álbum que Landi ofereceu a Ataíde Teive, AGVS, *Debuxos do Real Palacio do Grão-Pará* (...), fls. 24-31.

²⁴ António Nicolau Monteiro BAENA, "Bosquejo chronologico da Veneravel Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Gram-Pará". Belém, Typ. do Comércio do Pará, 1878.

acantos e os gordos concheados são elementos adicionais que justificam a atribuição a Landi do risco deste retábulo.

Também os retábulos dos altares laterais da nave lhe podem ser atribuídos por comparação com os retábulos das capelas laterais da nave da Sé de Belém, com molduras de recorte muito semelhante, embora mais simples e adequadas a espaços menores. Enquadradas lateralmente por idênticas aletas, as molduras são rematadas por frontões de volutas, centrados por cartelas idênticas a muitas outras desenhadas por Landi.

Conhecem-se os artífices que entre 1763 e 1768 foram pagos pela obra de talha, douramento e escultura destes retábulos, respectivamente o entalhador Caetano José Gomes, o pintor dourador Jorge Correia da Silva e o mestre escultor António Jacinto de Almeida, que a realizaram conforme o plano apresentado pela irmandade²⁵. Ora, Landi era membro da Ordem Terceira de S. Francisco, de que chegou a ser ministro em 1790²⁶. Nada mais natural, portanto, que fornecesse os desenhos para os retábulos desta capela.

Os retábulos de Landi na Amazônia lusitana e as oficinas de Belém do Pará

Quando Landi chegou a Belém do Pará, em 1753, existia na cidade uma prática continuada da arte retabular, de que chegaram aos nossos dias exemplos de excelente qualidade na igreja e sacristia jesuítica de Santo Alexandre e na capela-mor da igreja do Carmo.

Estes retábulos, entalhados e na sua maioria ainda dourados, comprovam a vitalidade desta arte e a existência de uma oficina de hábeis entalhadores e douradores locais, muito provavelmente trabalhando sob a direcção do padre jesuíta João Xavier Traer (1668/1737). Este mestre escultor e pintor, natural do Tirol, transferiu-se em 1703 do colégio de Viena, onde aprendera a sua arte, para o Pará, onde acabaria por falecer após uma intensa actividade na igreja e no colégio de Santo Alexandre.

Após a sua morte, outros artífices trabalharam em Santo Alexandre, nomeadamente Agostinho Rodrigues (act. 1721/post 1752), escultor, pintor e dourador, e Luís Correia (act. 1731/1742), pintor e dourador. A documentação jesuítica revelou ainda a presença de escultores índios (Marçal, Ângelo e Faustino) e de um escravo pintor, de nome Lucas (fal. em 1757), aprendiz de Agostinho Rodrigues, que pintou o arco da capela-mor da igreja dos jesuítas de Belém e dourou os altares laterais da mesma igreja²⁷.

É provável que este Lucas tenha colaborado na pintura do revestimento da abóbada de berço da capela-mor da igreja de Santo Alexandre, que Landi projectou em 1756 a pedido dos jesuítas. O arquitecto passou nessa altura uma curta temporada em Belém, entre duas longas expedições no interior da bacia amazónica, ao serviço da comissão de demarcação de fronteiras²⁸.

Durante a segunda metade do século XVIII, apenas são conhecidos os nomes dos artistas que entre 1763 e 1768 participaram na obra dos retábulos da capela da Ordem Terceira de S. Francisco (os referidos entalhador Caetano Gomes, dourador Correia da Silva e escultor António Jacinto de Almeida).

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 42.

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Sobre estes artistas e a sua presença no colégio de Santo Alexandre, cf. Renata Maria de Almeida MARTINS, "*Tintas da Terra, Tintas do Reino. Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)*", tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de S. Paulo, 2009.

²⁸ Cf. Isabel MENDONÇA, *António José Landi (1713/1791) (...)*, ob. cit., pp. 325-326.

Mas é provável que outros artistas tenham trabalhado na execução dos retábulos desenhados por Landi, nomeadamente na igreja do Carmo e na contígua capela da Ordem Terceira, cujo trabalho de entalhe revela uma notável perícia e uma qualidade bastante superior à dos retábulos da Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência. Resta averiguar quem terão sido os seus autores e se a sua aptidão foi adquirida no Reino ou em Belém do Pará, eventualmente junto dos escultores, entalhadores e douradores que trabalharam nos retábulos da igreja de Santo Alexandre.



Fig. 5 - Pormenor dos ornatos entalhados e dourados do retábulo da capela da Ordem Terceira do Carmo, Belém, Pará.
(Fotografia da autora)

El mecenazgo indiano en el desarrollo de la retablística barroca vizcaína: el caso del Valle de Gordexola

Julen Zorrozuza Santisteban¹



Hace algunos años, al estudiar el desarrollo del retablo barroco en Bizkaia², ya indicamos cuáles eran las principales vías de financiación a las que se recurría para conseguir la construcción de este destacado mueble litúrgico. Resumiendo, en la labor de mecenazgo que hace posible la existencia de estas obras de arte hay que considerar la presencia de dos grupos principales. Por un lado, las instituciones que las encargan y muchas veces las acogen y que están representadas por las parroquias, las cofradías instaladas en las mismas, las órdenes religiosas y los concejos o ayuntamientos de las diferentes villas y anteiglesias del Señorío, organismos todos ellos a través de los cuales participa la mayor parte del pueblo en este tipo de promoción artística. Y, por otro, hay que tener en cuenta a los distintos particulares que, desde una posición más privilegiada económica y socialmente, destinan parte de sus recursos al embellecimiento de los templos de las localidades que los vieron nacer. Dentro de este segundo grupo, entre otros, destacábamos a aquellos vizcaínos que se desplazaron a América en busca de una mejor vida y que desde allí procuraron remitir importantes sumas de dinero para adornar las iglesias de sus lugares de origen. Entre estos últimos citábamos algunos nombres que, por su presencia en el valle de Gordexola, volverán a aparecer aquí al presentarse ahora una inmejorable ocasión para aproximarnos con mayor profundidad a este grupo de personas conocidas genéricamente como “indianos”.

También hemos tenido anteriormente la posibilidad de acercarnos a uno de los tipos de patrocinio derivado de los donativos de los referidos personajes enriquecidos en el continente americano como es el del envío de lienzos de la Virgen de Guadalupe³ pues no sólo, y es de sobra conocido, los legados afectaban al pago de las máquinas que en esta ocasión nos van a interesar. Además se preocuparon, también en el campo artístico, de colaborar en la

¹ Profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Facultad de Letras (Vitoria-Gasteiz). Esta investigación se inscribe en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España HAR2013-48901-C6- 4-R “El proceso de la modernidad. Actores, discursos y cambios, de la sociedad tradicional a la revolución liberal, s. XVI- 1850”, años 2014-2017, en el marco del Proyecto coordinado de la Convocatoria “Retos” HAR2013-48901-C6-R

² Julen Zorrozuza Santisteban, *El retablo barroco en Bizkaia* (Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia, 1998), 39-46.

³ Julen Zorrozuza Santisteban, “Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya”, *Letras de Deusto*, vol. 26, n° 73 (1996): 139-152.

remodelación de las iglesias, en la construcción de elementos arquitectónicos de las mismas como las torres de campanas o de enviar piezas de orfebrería u ornamentos sagrados con los que dignificar la liturgia. Es por ello que, en aras de una mayor concreción, evitaremos las referencias a los aspectos más conocidos acerca del fenómeno migratorio hacia América como las causas que lo motivaron o los requisitos necesarios para emprender la carrera del indiano que en esta última publicación apuntábamos y que han sido además señalados por otra gran cantidad de autores⁴.

Estos hombres que, como comerciantes, religiosos, militares o miembros de la administración, labran su fortuna y reconocimiento en los distintos reinos de las Indias se acuerdan, de motu propio (por su devoción, amor a su patria, deseo de reconocimiento social) o aleccionados por familiares y amigos, de colaborar en la construcción y adorno de numerosos retablos vizcaínos durante el siglo XVII y, aun en mayor medida, durante la siguiente centuria. Son abundantes los ejemplos que, aparte de los ya conocidos⁵, podríamos traer a colación como el ofrecido por los capitanes residentes en Indias don Juan de Urdanegui y don Esteban de Ripacho quienes aportan 75 doblones para la ejecución del desaparecido retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de la Antigua de la ciudad de Orduña (1663) o, en el siglo XVIII, el relacionado con la iglesia de Santiago de Ermua protagonizado por el Conde Santa Ana de Izaguirre (Mateo de Izaguirre y Eguren) quien lega, en su testamento otorgado en Panamá en 1776, 1.000 pesos como *hijo amante de ella*, destinando la mitad a la villa y la otra para el adorno del altar de Nuestra Señora del Rosario⁶.

Mucha mayor trascendencia tendrán las distintas aportaciones que numerosas personas radicadas en América efectúan para levantar el retablo mayor, y sus colaterales, en la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio⁷. Aunque, como también es muy frecuente, constituye un ejemplo de suma de promotores (instituciones y vecinos de Elorrio y otros residentes en Madrid o Cádiz por citar algunas procedencias) ya a partir de 1716 y gracias al capitán Antonio de Otalora, fallecido en Potosí (Bolivia), se empiezan a recibir donativos desde Indias para alzar

⁴ Desde el campo de la Historia del Arte y en un ámbito geográfico cercano al nuestro se han ocupado de analizar los motivos de la emigración, el origen de los emigrantes, etc., aportando destacados ejemplos Pedro Luis Echeverría Goñi, "Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra", *Segundo Congreso General de Historia de Navarra*, Anejo 13 (Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1991): 157-200; Kepa Sojo Gil, "El mecenazgo indiano en el Llodio del siglo XVIII: la capilla de Guadalupe en San Pedro de Lamuza. Llodianos en América", *BAI*, nº 4 (1993); Juan Manuel González Cembellín, *América en el País Vasco. Inventario de elementos patrimoniales de origen americano en la Comunidad Autónoma Vasca (referencias bibliográficas)*, Programa América en el País Vasco, nº 16 (Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1993); Luis Sazatornil Ruiz, ed., *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe* (Gijón: Trea, S.L., 2007) y Fernando R. Bartolomé García, "El legado de don Francisco Antonio González de Echávarri (1700-1774) a la capilla de Santiago de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz", *Akobe*, nº 9 (2008): 13-23. Desde otra perspectiva hay que destacar la obra de Amaya Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México, siglos XVI al XX*, 6 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 1996-2002).

⁵ Véanse citas 1, 2 y González Cembellín, *América en el País Vasco...*

⁶ Al retablo de Orduña nos aproximan Zorrozuza Santisteban y Bartolomé García en una publicación titulada "Antonio de Alloytiz y los retablos mayores de La Antigua de Orduña (Vizcaya) y Santa María de Azkoitia (Guipúzcoa). Una traza del Hermano Bautista" en Ricardo Fernández Gracia, coord., *Pvlchrum. Scripta varia in honorem María Concepción García Gainza* (Pamplona: Gobierno de Navarra-Universidad de Navarra, 2011), 142-149. El caso ofrecido por Mateo de Izaguirre se encuentra recogido en el Archivo Foral de Bizkaia. Sección Notarial, nº 408. Protocolos Notariales de Domingo de Uscola (1776-1779), fols. 423-425 vº y 427-428vº. En el primer documento vemos como el tres de septiembre de 1777 se otorga un poder por parte del alcalde, regimiento, curas y mayordomo de la cofradía del Rosario de la villa de Ermua para recibir esos 1.000 pesos del vecino de Lekeitio don Ramón de Ochandategui, mientras que el segundo refiere como el 18 del mismo mes otorgan la carta de pago de ese dinero don Ramón de Aguiarro (regidor capitular del ayuntamiento de Ermua) y don Diego de Arancibia (mayordomo de la cofradía del Rosario).

⁷ El estudio de los citados muebles acompañado de las correspondientes fuentes documentales y bibliográficas los hallamos en Zorrozuza Santisteban, *El retablo barroco...*, 384-388 y Zorrozuza Santisteban, "Elorrio. Retablo mayor de la Purísima Concepción/Sortez Garbiaren erretaula nagusia" en Pedro Luis Echeverría Goñi, coord., *Erretaulak/Retablos*, II (Bilbao: Gobierno Vasco-Servicio Central de Publicaciones, 2001), 910-915.

el altar principal. Estos continuaron a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XVIII puesto que la obra experimentó, por distintos factores, algunos parones y cambios de dirección hasta que entre 1754 y 1758, siguiendo una traza del arquitecto Diego Martínez de Arce, el navarro Silvestre Soria pudo culminar la obra, que es sin duda, y así lo hemos indicado en repetidas ocasiones, el conjunto más espectacular del retablo barroco vizcaíno. Destacaríamos el donativo efectuado por don José de Luzar, elorriano y vecino de Lima, quien por medio de su testamento (1755) remite 6.000 escudos de plata (de a 15 reales de vellón) *para continuar y acabar el retablo mayor de la Purísima Concepción que se está trabajando* y otros 1.500 para el convento de dominicas de Santa Ana *para que precisamente los empleen en hacer el retablo mayor de dicha su iglesia*⁸. Pero no es el único que se preocupa por la parroquia de su lugar de origen y así aparecen otra gran cantidad de nombres y lugares de América desde los que parten los donativos: don Lorenzo de Ojanguren, residente en Arequipa, en el reino del Perú, que como él mismo señala *aunque tan indigno y sin merecerlo ser hijo de esa mi Amada Patria* resuelve enviar (así lo dispone en 1745) 1.000 pesos para la construcción del camarín o retablo⁹, o los del Brigadier don Esteban de Urizar y Arespachaga, gobernador de la provincia de Tucumán (1718), don Pedro de Ulaortua, caballero de la orden de Santiago, vecino de la ciudad de los Reyes (Perú) en donde falleció el 3 de septiembre de 1732 quien en su testamento mandó 500 pesos o, por citar uno más, don José de Maortua, residente en la ciudad de Lima, a quien se pide por parte del ayuntamiento acuda en socorro de la realización de la obra en 1752.

Visto lo anterior sería comprensible que hubiéramos elegido el caso de Elorrio para ilustrar la determinante aportación del elemento indiano al desarrollo de la retablística barroca en Bizkaia. Sin embargo el ejemplo de Gordexola, a nuestro entender, lo supera en importancia pues prácticamente todas las iglesias del valle cuentan con un retablo en el que la participación de los emigrantes a América es crucial. Y no sólo eso, los retablos erigidos gracias a sus legados nos permiten trazar por sí solos la evolución estilística experimentada por este género artístico a lo largo de los siglos XVII y XVIII en nuestro territorio histórico.

La importancia de las dádivas destinadas al enriquecimiento del patrimonio religioso por los indianos en el valle de Gordexola ha sido ya puesta de manifiesto por González Cembellín¹⁰ quien tampoco se olvida de indicar cómo estos promotores intervienen también mediante sus testamentos o mandas piadosas en diversos tipos de fundaciones religiosas y benéficas con las que favorecer al lugar desde el que partieron hacia un incierto futuro. Esos destinos, en el caso de los originarios de este valle enclavado en Las Encartaciones vizcaínas, eran diversos (Perú, Cuba, Méjico...) pero destaca la presencia de los mismos en el reino de la Nueva España¹¹ frente, por ejemplo, a lo visto en Elorrio en donde el componente mayoritario

⁸ Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Antonio de Icuza, Legajo 810 (1756), fol. 1-13vº. Traslado del testamento (7 de diciembre de 1755) de don Joseph de Luzar, natural de Elorrio. Indiano, casado con doña Josepha de Placencia (natural de la ciudad de La Paz en el reino del Perú). También se acuerda de otra iglesia cercana a Elorrio, la de San Agustín de Echevarría a la que destina 1.000 escudos para ornamentos y otras cosas necesarias.

⁹ Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Elorrio. C.4.2 (Carpeta 43, Legajo 293), fols. 14-16. Es al mismo tiempo un magnífico ejemplo de cómo llegan los capitales a su destino: primero los embarcará en un navío (*El Electo*) que partirá de El Callao para el puerto de Cádiz; aquí los deberá recoger su paisano don Juan de Garay y Leaniz, después se hará cargo del dinero don Joaquín José de Juaristi y en tercer lugar su primo don Sebastián de Urrecha. Finalmente, se indica que por medio de yangüeses u otra persona segura se hará llegar al alcalde de la villa de Elorrio.

¹⁰ González Cembellín, *América en el País Vasco...*, 17. Señala "que gracias a los legados americanos llegados entre 1600 y 1900 se pudieron construir dos iglesias y parte de una ermita, un hospital, tres escuelas, un retablo y parcialmente otros tres, y un reloj, llegando además abundantes piezas de plata (dos custodias, cinco cálices, un copón, vinajeras, crismas...)"

¹¹ Inciden en ello tanto Oscar Álvarez Gila y Jesús Ruiz de Gordejuela Urquijo, "La emigración como estrategia familiar. Encartados y ayaleses en México y América. Siglos XVIII y XIX" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones*

era el procedente de residentes en Perú. Los gordojanos residentes en América se enriquecieron desempeñando profesiones que les llevaron a pertenecer al grupo de privilegiados en el nuevo continente y, así les conocemos como militares, comerciantes de metales preciosos o cargos administrativos dependientes de la corona española.

El análisis de los legados y su plasmación en la correspondiente obra artística lo realizaremos en el correspondiente orden cronológico desde la construcción del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Molinar (1653-1657) hasta la del que preside el santuario de Nuestra Señora de Isasi (1772), completando así, y como anunciábamos, la visión de la evolución del retablo barroco vizcaíno, desde el de estilo clasicista hasta el rococó. El de Molinar efectuado, en las fechas indicadas, por el arquitecto y escultor vizcaíno Antonio de Alloydiz es un conjunto que llama la atención en primer lugar por un hecho bastante excepcional como es el contar con un libro en el que se recogen las distintas limosnas destinadas a sufragar su construcción y, lo que más nos importa ahora, en el que aparecen registrados algunos de los indios que nos interesan¹². El ejemplar dedicado a San Juan Bautista vuelve a constituir un ejemplo de unión de diversos promotores para llevar a cabo su realización, pues a las mandas americanas se añaden las aportaciones de los más humildes campesinos y artesanos del valle y las de aquellos que, originarios del mismo, están mejor situados económicamente y residen en Bilbao u otras capitales como Madrid y Sevilla¹³.

El primero en aparecer es el capitán don Juan de Urdanegui y López de Inoso¹⁴ a quien hemos tenido ocasión de citar ya por su relación con el retablo del santuario de la Antigua de Orduña, ciudad en la que nació en 1619. Su aparición en Gordexola se debe a que su solar familiar, y su padre del mismo nombre que él, proceden de este valle. Ostentó el título de Marqués de Villafuerte, llegó a ser Almirante y General de El Callao en la Armada del Mar del Sur, Alguacil Mayor de la Inquisición y Alcalde Ordinario de Lima, en donde moría en 1682 vistiendo el hábito de la Compañía de Jesús. Fue, junto a su mujer doña Constanza de Luján y Recalde, fundador del Colegio de los Padres Jesuitas en Orduña (1666). Lo encontramos en el referido libro de limosnas ofreciendo 50 reales de a 8 (en 1659) para ayuda del retablo de Molinar y costeando el traslado de 500 pesos que, para el mismo fin, le había entregado en Lima el capitán y caballero de la Orden de Santiago don Bartolomé de Azana, gesto por el que

de México, VI (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 2002), 104 como Aingeru Zabala Uriarte, "Emigrar a América, una opción para los vizcaínos del siglo XVII" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México*, VI (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 2002), 177 y 182.

¹² Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Libro de limosnas para el altar mayor de San Juan de Molinar (1654-1669), fols. 1-141. Esta circunstancia no ha pasado desapercibida para todos aquellos que han estudiado esta pieza y que aparecen recogidos en Zorrozueta Santisteban, *El retablo barroco...*, pp. 186-187 y del mismo autor "Gordexola. Retablo mayor de San Juan Bautista/San Joan Bataiatzailearen erretaula nagusia" en Echeverría Goñi, coord., *Erretaulak/Retablos*, II, 765-770. Posteriormente contamos con la aportación debida a José Ángel Barrio Loza, "La nación vasca entre el Cantábrico y América" en Sazatornil Ruiz, ed., *Arte y mecenazgo indiano...*, 227-228.

¹³ Algunos ejemplos de lo señalado son los ofrecidos por don Miguel de Oxirando, fallecido en Madrid, caballero de la Orden de Santiago, Alguacil Mayor y Perpetuo del Real Consejo de las Órdenes; el capitán don Juan de Jáuregui, administrador de la Aduana real de Sevilla o el licenciado don Juan de Zabálburu Larrea, canónigo de la iglesia colegial de la villa de Ampudia. Junto a ellos encontramos legados de varios curas del valle, trabajadores de la ferrería de Basau y otros numerosos vecinos agrupados en las cuadrillas que componían el valle.

¹⁴ Una completa semblanza de este destacado personaje la encontramos tanto en Micaela Portilla Vitoria, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, VI (Vitoria-Gasteiz: Caja de Ahorros Municipal de Vitoria. Obra Social, 1998), 654, 706, 710-712 como en Rosario Porres Marijuán, "Propiedades eclesiásticas en una ciudad aduanera: los Jesuitas en Orduña, 1689-1767", *Hispania Sacra*, LXIV, 129 (2012): 309-343.

los dos cabildos, eclesiástico y secular, deciden darle las gracias. A Urdanegui lo hallaremos de nuevo realizando un nuevo donativo para la construcción del antiguo retablo mayor de Isasi.

Otros personajes relacionados con el altar mayor de Molinar son Domingo de Villanueva, natural del valle y vecino de la ciudad de La Habana, quien habiendo recibido noticias de la obra por parte del licenciado Juan de Balenchana, cura y beneficiado de Molinar encargado de supervisar la obra remitió en 1659, 50 reales de a 8. Finalmente, el mismo año, el general don Diego (Ortiz) de Largacha, vecino de Vera Cruz (Nueva España) y originario de la Torre de Largacha de Gordexola hace llegar 200 reales.

Estas contribuciones dan lugar, como vemos (**Fig. 1**), a un retablo de gran tamaño y enorme aparato escultórico. Responde a la primera fase del retablo barroco en Bizkaia (retablo clasicista, circa 1620-1680) y es, sin duda, uno de los mejores conjuntos erigidos en nuestra provincia durante los siglos XVII y XVIII. Su autor, Antonio de Alloydiz, vecino de Forua, levanta entre 1653 y 1657, una estructura aún clasicista y de escaso movimiento pero introduciendo, en lo decorativo, importantes concesiones al naturalismo barroco, sobre todo en la ornamentación de las columnas de emparrado compacto (con fustes lisos pero plenos de tallos, hojas de vid, uvas...) y en los entablamentos. Consta de sotabanco, banco, dos cuerpos y ático semicircular partido.

Los dos pisos principales se distribuyen en tres calles (ocupadas por los relieves escultóricos) y cuatro entrecalles (para las imágenes de bulto redondo). Presenta un gran templete semihexagonal de dos cuerpos que en la puerta del sagrario propiamente dicho contiene un relieve que reproduce la portada del libro de Jerónimo Nadal “Imágenes de la Historia Evangélica” (1593) y en el expositor del segundo piso la imagen de Nuestra Señora de Isasi (del siglo XIV) procedente del santuario de su nombre. El programa escultórico recoge en lo fundamental relieves de la historia del Bautista y bultos de los doce apóstoles acompañados de relieves de menor tamaño de ángeles, del Niño Jesús y San Juanito, Padres de la Iglesia y diferentes Virtudes. En el coronamiento se coloca el Calvario rematado por las imágenes de Dios Padre y dos profetas (posiblemente David y Moisés). Por lo general, es una escultura que presenta todavía abundantes resabios romanistas y bastante repetitiva en rasgos y actitudes.



Fig. 1 - Gordexola.
San Juan de Molinar.
Retablo Mayor.
(Fotografía:
Jesús Muñiz Petralanda)

Al mismo estilo y ejecutado por las mismas fechas (circa 1664) responde el retablo que antiguamente ocupaba la cabecera del santuario de Nuestra Señora de Isasi. Hoy lo encontramos en la iglesia de San Juan de Berbikez, a la que se le vendió por 1.100 reales, embutido en una estructura rococó elaborada por el maestro ensamblador Manuel de Estrada en los años 1753-55¹⁵. En la ermita de Isasi el ya citado don Juan de Balenchana, cura y beneficiado del valle de Gordejuela, financia desde 1664 la obra de la capilla mayor, camarín, sacristía y el retablo de la ermita. Para todo ello él mismo destinó diversas cantidades haciéndose después con ayudas de otros personajes *así de este valle como pedido de algunos que viven fuera de él* como el ya mencionado Juan de Urdanegui que destina 800 reales en 50 pesos pues *aunque envió 100 pesos los 50 restantes se gastaron en el altar del Santo Cristo de debajo del coro del señor San Juan de Molinar*¹⁶. Junto a Urdanegui nos aparece ahora por primera vez otro indiano cuya trascendencia para las iglesias de Gordexola es indudable.

Nos referimos al capitán don Francisco de Arechederra y Axpuru, natural de Gordexola y que residía en México en el siglo XVII, quien envió al expresado Balenchana 1.200 reales. Como veremos con sus numerosos legados se pudo reconstruir la iglesia de San Esteban de Iratzagorria realizada entre los años 1667-1672 y posteriormente, en 1699, la iglesia de San Nicolás de Zaldu. También gracias a él y, como nos informa Royo Ruiz, en 1673 se estableció una escuela de primeras letras con una casa para el maestro¹⁷.



Fig. 2 - Gordexola. San Juan de Berbikez. Retablo Mayor. (Fotografía: Jesús Muñoz Petralanda)

¹⁵ José Ángel Barrio Loza y Nieves Basurto Ferro, *Patrimonio monumental de Gordexola* (Bilbao, 1994), 17-18; Marco Alfredo Royo Ruiz, *Gordexola. Estudio histórico-artístico* (Bilbao, 1997), 157 y Zorrozueta Santisteban, *El retablo barroco...*, 363-364. En el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Ermita de Nuestra Señora de Isasi, Libro de Fábrica (1691-1945), fol. 37, leemos lo siguiente: *1.100 reales en que fue tasado el retablo antiguo que tenía dicha ermita el que no la servía respecto de la nueva obra que en ella se ha ejecutado y en la misma cantidad le recibió el mayordomo secular de la fábrica de San Juan de Berbíquez.*

¹⁶ Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Libro de limosnas para el altar mayor de San Juan de Molinar (1654-1669), fols. 141vº-147. En estos folios se recoge lo gastado por Balenchana en las referidas obras. Eduardo de Escarzaga, *Descripción histórica del valle de Gordejuela* (Bilbao, 1919), 117. Nos habla ya de esa reconstrucción.

¹⁷ Royo Ruiz, *Gordexola...*, 195.

El actual retablo mayor de Berbikez (**Fig. 2**) resulta ser, pues, una estructura híbrida en la que se aúnan, de forma bastante adecuada, elementos clasicistas y rococós y que se distribuye en basamento, dos cuerpos, repartidos en cinco calles y el correspondiente ático. De planta lineal su primer cuerpo sirve de banco del retablo procedente de Isasi que constituye, pasando de los cinco registros generales a tres, el segundo cuerpo y el ático del conjunto utilizando como soportes pilastras, columnas de empujado compacto (como las visibles en Molinar) y machones en el remate. Como corresponde a la época de construcción del antiguo retablo de Isasi, la decoración es naturalista, con elementos vegetales de talla muy relevada, colgantes de frutos que cuelgan de cabecitas aladas y florones y tarjetas de hojas muy carnosas. En cuanto a la escultura debemos señalar que la coetánea a la mazonería clasicista es la compuesta por los relieves de la Vida de la Virgen: Anunciación, Visitación y Presentación en el Templo. El resto del retablo, esto es la estructura que acoge al mueble procedente de Isasi, es de estilo rococó con una exuberante decoración compuesta por placas recortadas, trapos y flores colgantes, jarrones y ondulantes aletones en los márgenes. Las imágenes correspondientes a la época del actual retablo y ejecutadas por el cántabro Ramón del Solar, son las de San Juan Bautista y los santos Cosme y Damián (cotitulares del templo). También era obra suya el Crucificado que hasta hace poco se veía encima del tabernáculo. Como corresponde a una obra de distintos momentos constructivos el sagrario es anterior, del cambio del siglo XVI al XVII, las esculturas de San Pedro y San Miguel, de distintas fechas y estilos del siglo XVI y el Santo Cristo del remate de principios del XVIII¹⁸.

A la segunda fase de la evolución del retablo barroco, la conocida como churrigueresca (circa 1680-1740), obedecen los retablos que presiden las iglesias de San Esteban de Iratzagorria y San Nicolás de Zaldu. Ambas fueron reedificadas, y dotadas de sus respectivos altares mayores, en la segunda mitad del siglo XVII gracias a las mandas del ya mencionado capitán don Francisco de Arechederra, hijo del valle y residente en la ciudad de Méjico¹⁹. Por lo que respecta a la primera de ellas, sabemos que el también capitán don Simón de Villanueva, vecino de Gordexola y de la villa de Balmaseda, como administrador de su legado, quedó encargado de la reconstrucción de la iglesia, de fabricar el retablo mayor y, como queda expresado en la documentación, estas obras se hicieron con los 1.000 pesos remitidos por Arechederra y *sin intervención de los ordinarios porque el bienhechor no quiso que ninguna justicia tuviese que entrometerse en esta limosna, sino que se gastase en la más precisa necesidad que tuviese esta iglesia*²⁰. A cubrir éstas destina otro indiano, don José de Retes Largacha, natural de la cercana villa de Artziniega (Álava), e igualmente residente en la ciudad de Méjico, una limosna de 47 doblones de a 60 reales cada uno (2.850 reales)²¹. De madre

¹⁸ Royo Ruiz, *Gordexola*, 159. Ofrece datos documentales sobre el dorado de distintas piezas del retablo a partir de los años 60 del siglo XVIII. Labor que recae en manos de artífices cántabros como Joaquín Ruiz de Munar y Fernando de Fontagud. Estas tareas se recogen, como en Molinar, en un libro de limosnas: Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Libro de limosnas de los Santos Cosme y Damián (1768-1879).

¹⁹ Es un dato ampliamente difundido y del que nos hablan, entre otros, De Escarzaga, *Descripción...*104; Barrio Loza y Basurto Ferro, *Patrimonio monumental...*, 20 y Royo Ruiz, *Gordexola...*, 162.

²⁰ Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, San Esteban de Iratzagorria, Libro de Fábrica (1666-1714), Ctas. de 1681 y 1682, fol. 34 y Archivo Histórico Provincial de Vizcaya, Protocolos Notariales de Francisco de Beranga, Legajo 1193 (1689-1700). Testamento de don Simón de Villanueva (1699), s.f. Aquí encontramos un memorial de las personas a las que Villanueva debe dinero y viceversa. Declara *dever a la iglesia de San Esteban 3.540 reales de resto de 1.000 pesos que remitió a la dicha iglesia el capitán don Francisco de Arechederra, lo restante se gastó en el retablo y fábrica de dicha iglesia...*

²¹ Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, San Esteban de Iratzagorria, Libro de Fábrica (1666-1714), Ctas. de 1689-1690, fol. 45.

gordojana y familiar del ya citado Diego de Largacha, fue un importante comerciante de plata que se hizo en 1655 con el cargo de Apartador del oro y de la plata y que en 1674 era el prior del Consulado de la ciudad de México. En 1681 fue investido con el hábito de la Orden de Santiago y fue promotor de edificaciones eclesiásticas, como el santuario de la Virgen de Guadalupe o la iglesia del convento de San Bernardo, en la citada capital de Méjico²².

El retablo mayor de San Esteban de Iratzagarria (**Fig. 3**)²³ es una construcción anónima de en torno a 1680 que se adapta perfectamente a la cabecera del templo que el acoge. Se divide en banco, cuerpo único de tres calles entre columnas salomónicas, y ático semicircular cerrado por machón recurvado. Esta disposición le otorga un aspecto unitario a lo que también contribuye la no muy ofuscante decoración vegetal tallada en los fustes de las columnas (a base de vides y pámpanos), cartelillas, pinjantes y la cartela de hoja canesca que apreciamos rematando la hornacina del remate. La misma decoración naturalista aparece, esta vez pintada, en las enjutas del ático y en otras zonas del retablo.



Fig. 3 - Gordexola. San Esteban de Iratzagarria. Retablo Mayor.
(Fotografía: Jesús Muñiz Petralanda)

²² Sobre este personaje se puede consultar a María Teresa Huerta, "Los Retes: prototipo del mercader de la plata novohispano en la segunda mitad del siglo XVII" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México*, III (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo 1997), 71-85 y María del Carmen Reyna, "Las familias Retes, Saldívar, Berrio y de la Campa y los parentescos y negocios, siglos XVI-XVII" en Garritz Ruiz, coord., *Los vascos en las regiones de México*, V (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Departamento de Cultura del Gobierno Vasco-Instituto Vasco Mexicano de Desarrollo, 1999), 279-294.

²³ Descrito ya en Barrio Loza y Basurto Ferro, *Patrimonio monumental...*, 21; Royo Ruiz, *Gordexola...*, 160-161 y Zorrozuza Santisteban, *El retablo barroco...*, 293-294.

La presencia del soporte salomónico y la ornamentación utilizada nos habla de un retablo barroco más evolucionado que los vistos anteriormente aunque no presente tampoco los excesos decorativos que alcanzará este estilo más adelante. Presenta imágenes pintadas y esculpidas; las primeras aluden en el banco a la Historia del patrón de la iglesia (Lapidación y Glorificación) y a los arcángeles Gabriel y Rafael, mientras los bultos, también muy discretos, corresponden a la Inmaculada Concepción, San Esteban y San José con el Niño, de influencia vallisoletana (dependientes del modo de hacer del escultor gallego afincado en Valladolid Gregorio Fernández) y el Crucificado del coronamiento que vemos entre las imágenes pintadas de la Virgen y San Juan.

El dorado de este conjunto, y el de los colaterales dedicados a la Virgen del Rosario y San Antón (éstos ejecutados por Pedro López del Palacio, de Limpías, 1707-1708) se puede costear gracias a un nuevo donativo procedente de América. En esta ocasión es don José del Villar y Palacio, quien desde Méjico destinó 1.500 pesos para diversas obras y compra de ornamentos de la iglesia entre las que se incluían el dorado y estofado del retablo mayor y los expresados colaterales. De ello quedó encargado, entre 1731 y 1734, Fernando Antonio de Fontagud, vecino de Meruelo (Cantabria)²⁴.

Por lo que respecta a la iglesia de San Nicolás de Zaldu sabemos que el propio Arechederra e igualmente a través de la mediación del capitán Villanueva costeó, con un legado de 2.000 pesos, su reconstrucción casi integral en torno a 1699 incluyendo la fabricación del retablo mayor que es debida a Francisco Martínez de Arce, maestro arquitecto vecino del valle de Liendo (Cantabria), quien cobraría por su trabajo 600 ducados²⁵. El retablo (**Fig. 4**), de estilo churrigueresco, consta de banco, un único cuerpo dividido en cinco calles por seis columnas de emparrado compacto, coronándose la obra en ático semicircular que emplea cuatro machones como soportes. Presenta un destacado zócalo pétreo que es interrumpido, como el banco, por las dos puertas de acceso a la sacristía. La planta continua siendo recta aunque, como en Irazagorria, se quiere dar sensación de movimiento a través del adelantamiento de los apoyos y su correspondiente parte del entablamento. Por su parte la decoración predominante es la de carácter vegetal que podemos apreciar en los fustes de las columnas, friso, marcos de las hornacinas, etc. con cartelillas, hojas arpadas, tarjetas y festones de frutos.

²⁴ Estanislao Jaime de Labayru, *Historia general del Señorío de Bizcaya*, Bilbao, 1967-1970 (Reedición de la de 1895-1903), VI, 187. Ya se hace eco del legado del expresado don José de Villar y Palacio. Royo Ruiz, *Gordexola...*, 163: refiere en qué obras se gastaron esos 1.500 pesos y cita la documentación relacionada con ello existente en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (Gordexola, Papeles Varios, nº 42: Venta de alhajas de Irazagorria para pago de obras, 1733). Aquí vemos como José del Villar ya había muerto en Méjico, también que lo destinado al dorado de los retablos fueron 1.200 pesos y que no llegando con la expresada cantidad hubo que proceder a la venta de algunas piezas de plata más antiguas que pueden ser sustituidas por las enviadas por él propio Villar (cuatro cálices nuevos con platillos y vinajeras, copón para el sagrario y crismas para los santos óleos).

²⁵ Barrio Loza y Basurto Ferro, *Patrimonio monumental...*, 23, realizan la descripción del retablo aportándose más datos en Zorrozueta Santisteban, *El retablo barroco...*, 260-261. En el testamento de don Simón de Villanueva referido más arriba (nota 19) se menciona cómo debe de resto de 2.000 pesos que me remitió el Capitán Francisco de Arrechiderra difunto vecino que fue de la ciudad de Méjico para la obra de(l) señor San Nicolás de Zaldu del valle de Gordejuela, 1.717 reales de vellón...

Desde el punto de vista arquitectónico llama la atención el empleo en una fecha tan avanzada de la columna de emparrado compacto que es más apropiada para retablos clasicistas avanzados. Un elemento cuyo uso fue propiciado por el taller de Antonio de Alloydiz como hemos tenido ocasión de comprobar en Molinar e Isasi y que es considerado como un antecedente de la columna salomónica, el elemento sustentante por antonomasia del Barroco. Su aparición aquí podría deberse al gusto de los parroquianos o a una traza impuesta ya que Martínez de Arce a estas alturas de siglo conocía suficientemente el soporte salomónico; es más, en nuestra opinión fue uno de los responsables de su introducción en Bizkaia.



Fig. 4 - Gordexola. San Nicolás de Zaldu. Retablo Mayor.
(Fotografía: Jesús Muñiz Petralanda)

En cuanto a las imágenes presentes en el retablo de Zaldu debemos señalar que en él encontramos, como en Iratzagorria, una combinación de esculturas y tablas pintadas. Estas últimas son coetáneas a la mazonería y están localizadas en los laterales de la calle central: en el cuerpo del retablo dos historias de la vida de San Nicolás y en el ático las usuales figuras de la Virgen y San Juan flanqueando al Cristo crucificado (ante tabla pintada con la Jerusalén celestial). Las tallas, por su parte, son de distintas épocas y sólo corresponden a la fecha de ejecución del conjunto la figura del Crucificado y el Padre Eterno que vemos sobre éste en el remate del retablo. En el cuerpo se sitúan las imágenes de la Virgen del Rosario, San Nicolás y San Antón. Los santos son anteriores a la mazonería, romanista el segundo de ellos mientras el patrón de la iglesia está situado en la transición al barroco, un estilo ya plenamente visible en la Virgen del Rosario.

La última fase del retablo barroco, la rococó (circa 1740-1780) está perfectamente representada en Gordexola por dos conjuntos: el dedicado a Nuestra Señora de Loreto de la iglesia de San Juan de Molinar y el que preside el Santuario de Isasi. Con la construcción y dorado del primero de ellos se relaciona el gordoiano don Juan de Castañiza y Larrea, vecino de la ciudad de Méjico que llegó a alcanzar el título de Primer Marqués de Castañiza²⁶. Casado con María González de Agüero fue uno de los más poderosos comerciantes de la Nueva España. Los beneficios de su actividad empresarial los reinvirtió en la agricultura, actividad por la que abandonó los negocios que dejó en manos de su sobrino Antonio de Basoco y Castañiza, Primer Conde de Basoco y también benefactor del valle de Gordexola al dotar de reloj al campanario de la iglesia de Molinar en 1780²⁷. Juan de Castañiza fue miembro de la Cofradía de Aranzazu y su rector en 1770, socio de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, Prior del Consulado y regidor de la ciudad de Méjico. Además de financiar el retablo, por la devoción que sentía hacia la Virgen de Loreto, también sufragó en su mayor parte el órgano de Molinar y fundó una Preceptoría de gramática y retórica.

La historia constructiva del retablo de Nuestra Señora de Loreto comienza el 19 de marzo de 1769 cuando en el ayuntamiento celebrado ese día se hace presente una carta enviada por Juan de Castañiza *en orden al retablo o colateral que yntenta herixir en la iglesia de San Juan de Molinar* bajo la devoción de la Virgen de Loreto y que debería ser colocado frente a la entrada principal de la iglesia en el lugar que en ese momento ocupaba el retablo de San Antonio de Padua *al lado del órgano que también costeó en la mayor parte dicho señor don Juan remobiéndose el de San Antonio a donde oy está (el de) San Miguel o a otro sitio oportuno*²⁸.

Posteriormente sabemos que en 1770 el promotor expresa su voluntad de que *se prosiga y fenezca con toda perfección el colateral que a mis expensas se está labrando para ponerlo en lugar proporcionado para lo cual tengo dada orden se suministre todo lo necesario hasta su conclusión y adorno... y concluido el colateral de buena y hermosa talla se coloque en él la Santísima Virgen de Nuestra Señora de Loreto de cuerpo regular y la mejor escultura adornada de brocado, cadena y corona en su nicho, cristales correspondientes, frontal, manteles y demás arreos necesarios, todo a la mejor pulidez y perfección*²⁹. Por tanto hacia estas fechas se está ya ejecutando el retablo que hoy podemos ver en la nave del Evangelio de la iglesia de Molinar. Después, el 22 de agosto de 1772, y gracias al dinero donado por Castañiza, se escritura el dorado del mismo con Manuel, Joaquín y Francisco Ruiz de Munar, doradores de Bareyo

²⁶ Algunos datos aquí referidos sobre este prohombre los encontramos en Ángel Martínez Salazar y Koldo San Sebastián, *Los vascos en México. Estudio biográfico, histórico y bibliográfico* (Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurilaritza-Gobierno Vasco, 1992), 131 y en De Escarzaga, *Descripción...*, 162.

²⁷ De Escarzaga, 111-112.

²⁸ En el expresado ayuntamiento se le dan a Castañiza las más atentas gracias por la *xenerosidad y celo temporal y espiritual con que ha obrado y procede a veneficio de este valle en esta y otras obras y en especial en la fundación y dotación de (la) preceptoría de gramática que a establecido* (Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Gordexola, Libro de Actas (1767-1778), fols. 48 vº-49). Royo Ruiz, Marco, *Gordexola...*, 153. Nos da cuenta de dicha acta. La documentación sobre el órgano para el que destina 16.000 reales (por carta orden del 12 de abril de 1758) y es efectuado por el maestro organero Santiago de Erdoiza (quien lo escritura en 1759) la encontramos tanto en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Papeles Varios, nº 36 y San Juan de Molinar, Libro de Fábrica (1714-1818), Ctas. de 1762, fol. 169 vº como en el Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Ignacio Antonio de Palacio y Ocaranza, Legajo 1871 (1764 y 1765), fols. 121-128 vº y Legajo 1872 (1766), fols. 292-293vº.

²⁹ Archivo Foral de Bizkaia. Archivo Municipal de Gordexola, 0005/26, s.f.

(Cantabria), labor por la que cobraran 14.000 reales por realizar una obra *como ahora se usa en Madrid*³⁰.

El resultado es un elegante conjunto (**Fig. 5**) de considerables dimensiones y movida planta (convexa) dividido en banco, un cuerpo y ático, con tres calles separadas por columnas estriadas, de capitel compuesto, y fustes decorados con motivos de rocalla y guirnaldas. Las hornacinas son de medio punto apareciendo la central, tal y como quería Castañiza, acristalada. La decoración es plenamente rococó con diversos elementos de rocalla (peinetas, arriñonados, ...) distribuidos por los paneles del banco, contornos laterales del retablo y remate.

El programa escultórico recoge a los miembros de la Sagrada Familia: la Virgen en su advocación de Loreto preside el retablo, aparece vestida y siendo trasladada (de Nazaret a Loreto) por varios ángeles tal y como recoge su historia, y está flanqueada por las imágenes de sus padres San Joaquín y Santa Ana. En el coronamiento vemos a San José con el Niño entre chicotes (sentados sobre las volutas) que portan instrumentos carpinteriles en alusión al oficio del esposo de María. Todas ellas son de la época del retablo y de muy esmerada factura. Igualmente destacable es la labor policroma realizada sobre sus ropajes y en la mazonería del retablo, aquí con dibujos (rocallas, tracerías de rombos, ...) sobre los campos vacíos.



Fig. 5 - Gordexola.
Iglesia de San Juan de Molinar.
(Fotografía: Jesús Muñoz Petralanda)

³⁰ Zorrozuza Santisteban, *El retablo barroco...*, 382-383. Atribuimos aquí la mazonería del retablo de Loreto al maestro arquitecto Francisco de la Piedra Delgado por las concomitancias que presenta este conjunto con el de la ermita de Isasi realizado con posterioridad por el mismo autor.

Para finalizar con esta aportación al mecenazgo indiano en Gordexola queda el acercamiento al actual retablo mayor del Santuario de Isasi, un nuevo ejemplar rococó en cuya construcción y adorno se dan cita dos nuevos indianos. Por un lado tenemos a don Lorenzo Galíndez de San Pedro, residente que fue en Indias (posiblemente en Méjico), quien a través de un legado testamentario financia la ejecución del retablo levantado en 1772 por el arquitecto, vecino de Santoña, Francisco de la Piedra Delgado. Del dorado se haría cargo el también montañés Francisco Sebastián de Munar en 1784 gracias al dinero enviado desde Méjico por don Domingo Ignacio de Vitórica³¹. Poco es lo que sabemos del primero de los promotores citados salvo que era originario del concejo de Güeñes y se avecindó en el de Gordexola antes de partir para América. Casado con María de Berascola Larrea, fue su sobrino José María de Galíndez de San Pedro y Garay quien, como su heredero, se encargó de hacer cumplir el deseo de su pariente. Por su parte don Domingo Ignacio de Vitórica, oriundo de Gordexola residió en México en donde llegó a ser Alcalde Mayor de Cuernavaca, Gobernador, Justicia Mayor y Administrador general del Estado y Marquesado del valle de Oaxaca. Perteneció a la Orden de Carlos III (1794) y veinte años antes, y pese a no residir en el valle, fue nombrado alcalde de Gordexola³².

Las condiciones de ejecución del retablo de Isasi se escrituran en Bilbao el 23 de marzo de 1772, estipulándose que debía medir 21 pies de alto por 16 de ancho y ser elaborado en madera de pino, material que José de Salazar, vecino de Gordexola y fiador del arquitecto Francisco de la Piedra, se compromete a extraer de los montes de Corro y poner en la ermita a cambio de 800 reales de vellón³³. Sin embargo la escritura de obligación para construir el mueble no se firma hasta el 16 de agosto del expresado año entregándose, a cambio de 4.300 reales, el 18 de noviembre siguiente.

La obra erigida es un retablo de planta ochavada que está dotado de camarín-transparente y que se distribuye en banco, cuerpo y ático, con tres calles separadas por columnas estriadas de capitel corintio en la calle principal y pilastras en las laterales. Cuenta con hornacinas aveneradas, voladas peanas y ménsulas de cabecitas aladas. Es un conjunto muy dinámico como corresponde al estilo rococó al que también obedece la decoración que presenta (placas de rocalla en formas muy diversas, sinuosos aletones laterales, tarjetas, colgantes de flores...) y el dorado con motivos romboidales y florales visibles en los vacíos del conjunto. Las imágenes, por el contrario, son todas modernas y corresponden a la Inmaculada, San José con el Niño y San Luis Gonzaga mientras en el remate vemos las de San Gabriel de la Dolorosa, Sagrado Corazón de Jesús y San Roque.

³¹ Zorrozueta Santisteban, *El retablo barroco...*, 381-382. Lorenzo Galíndez envió 6.000 reales para la obra (Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia. Gordexola, Ermita de Nuestra Señora de Isasi, Libro de Fábrica (1691-1945), Alcance de las Ctas. de 1769 y 1770, fol. 46. Aquí también se recogen los gastos ocasionados por la ejecución del retablo en los fols. 50-51v). De esta obra nos habla igualmente Royo Ruiz, *Gordexola...*, 169-170.

³² Endika de Mogrobojo, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*, Vol. 11 (Villavedeo-Vitórica), (Bilbao: Mogrobojo-Zabala, 2009), 281-284. Domingo Ignacio de Vitórica y Otaola Urruchi fue bautizado en Gordejuela el 31 de julio de 1749 siendo sus padres Domingo de Vitórica y Pagazaurtundua y Josefa de Otaola Urruchi. Los apellidos de este personaje provocan problemas a la hora de determinar de quien se trata. Por ejemplo, De Escarzaga (119), se refiere a él como Domingo Ignacio de Vitórica y Urrutia, señala que murió en 1816 y que llegó a ser virrey de Méjico. Por su parte Martínez Salazar y San Sebastián (399) mencionan a dos personas que bien pudieran ser la misma: Domingo de Vitórica y Otaola y Domingo Ignacio de Vitórica y Urruchi.

³³ Archivo Histórico Provincial de Vizcaya. Protocolos Notariales de Ignacio Antonio de Palacio y Ocaranza, Legajo 1876 (1772 y 1773), fols. 165-168 vº.

Hasta aquí esta leve aproximación al mecenazgo indiano en el valle de Gordexola que, como hemos demostrado, no ha hecho sino enriquecer a lo largo de varios siglos el patrimonio monumental del mismo permitiéndonos igualmente trazar el desarrollo del retablo barroco vizcaíno a través de los ejemplos vistos en esta localidad que, por cierto, era la única de Las Encartaciones que en el ámbito diocesano compartía con el resto del Señorío de Bizkaia su dependencia del Obispado de Calahorra y La Calzada hasta la creación de la Diócesis de Bilbao. Finalmente, hemos podido comprobar también que y al igual que sucede en el resto del territorio más occidental de nuestra provincia la realización de estas obras recayó básicamente en manos de artífices cántabros ayudados por su buen quehacer y, en mayor medida, por la cercanía a sus lugares de origen y residencia.

Jerónimo de Albás y el *Ciprés* de la Catedral de México

Oscar Flores Flores¹



El 4 de marzo de 1741 se llevó a cabo el contrato mediante el cual Jerónimo de Albás se comprometía a llevar a cabo “la fábrica del Altar Mayor de la Santa Iglesia catedral”, un retablo con el que el artista culminaría de manera grandiosa el ciclo de obras catedralicias iniciado con la construcción del Retablo de los Reyes de 1718 a 1725 y que había continuado con el Altar del Perdón en 1735.

No es casual que Albás recibiera un encargo de tal magnitud, pues estando en el apogeo de su fama, los miembros del cabildo actuaron en consecuencia y decidieron pedirle al maestro la realización de la obra más importante del templo mayor de la capital virreinal. Entre las muchas razones que debieron tener para otorgarle el contrato, no sólo estaban los notables precedentes a los que me he referido, sino también el notable prestigio que el artista tenía en ambos lados del Atlántico, el cual se veía reflejado en el apoyo constante que había recibido por parte de las autoridades civiles y religiosas de la Nueva España en detrimento de los artistas locales, que en reiteradas ocasiones manifestaron su inconformidad por el favoritismo con el que el maestro había sido tratado e incluso también denunciaron su incompetencia en los trabajos que realizó cuando incursionó como arquitecto.

Jerónimo de Albás fue oriundo de la villa de Zamora, España, y aunque no se tienen noticias al respecto, es probable que haya nacido en el último tercio del siglo XVII (Tovar de Teresa, 1980, 23). En este mismo tenor, no se sabe nada sobre sus años formativos, pero de acuerdo con las prácticas gremiales de la época, es muy factible que haya ingresado como aprendiz e iniciado su etapa de oficial en algún taller local. Se tiene conocimiento que en los primeros años del siglo XVIII estaba trabajando en Andalucía, muy probablemente atraído por la bonanza económica de la región y de manera particular de Sevilla, que aun cuando estaba en la víspera de perder el monopolio comercial con las Indias, continuaba siendo una opulenta ciudad en donde la demanda de obras de arte destinada a satisfacer las necesidades de una gran cantidad de iglesias y conventos, era la razón por la que numerosos artistas provenientes de distintos lugares de la Península se establecían en ella (Caro, 1988).

¹ Doctor en Historia del Arte, investigador en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Acorde con lo anterior, se tiene documentada su participación en la catedral hispalense en 1709, en donde realizó el retablo mayor del Sagrario, sin duda la obra más notable de su producción española, tanto por su calidad, como por la enorme influencia que tuvo entre los artistas sevillanos contemporáneos, como tempranamente fue señalado por los ilustrados Antonio Ponz y Agustín Cean Bermúdez, quienes no escatimaron críticas a la maquinaria barroca de acuerdo con los criterios estéticos neoclásicos que ambos compartían.

Una obra tan importante, no podía pasar desapercibida, ni por los artistas ni por los posibles comitentes, por lo que en esos mismos años Balbás recibió nuevos encargos en diversos templos sevillanos y en otras localidades cercanas como Marchena, Osuna y el Puerto de Santa María (Tovar de Teresa, 1995, 122), asimismo en años recientes se han localizado referencias documentales que confirman su participación en trabajos arquitectónicos en Cadiz y sus alrededores, (Sierra Fernández y Tovar de Teresa, 1991) lo cual es de sumo interés pues explica las razones por las que años después, ya estando en el virreinato, el artista decidió incursionar en la construcción y reconstrucción de cuatro obras importantes: el templo del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando, la iglesia del Hospital de Indios y la Real Casa de Moneda en la Ciudad de México, así como en la Catedral de Valladolid de Michoacán.

Se desconocen las razones por las que siendo el retablista más influyente de Sevilla haya viajado a América, aunque de acuerdo con un testimonio documental posterior a su muerte, se sabe que vino a la Nueva España a instancias del arzobispo Antonio Vizarrón y Eguiarreta (Fernández Flores, 2011, 440), a quien debió conocer en Sevilla cuando estaba llevando a cabo las obras del retablo del Sagrario. En 1718 ya se encontraba en la capital virreinal, trabajando en el ya mencionado Retablo de los Reyes de la Catedral de México, en donde incluyó el estípite como el elemento estructural y decorativo predominante de la composición, de manera semejante a como lo había empleado en el retablo mayor del sagrario sevillano.

A este respecto, es muy probable que el artista se haya valido de sus conocimientos de arquitectura previamente adquiridos, tanto a nivel teórico por la lectura de los tratados que formaban parte de su biblioteca, como a nivel práctico por sus trabajos realizados como maestro retablista y como arquitecto, pues encontrándose con un espacio octogonal predeterminado correspondiente al ábside de la iglesia, Balbás aprovecho esta situación para revertirla, por lo que concibió una elaborada estructura barroca de madera estofada y dorada que se adecuó de tal forma al espacio, que le permitió transformar las líneas rectas del muro en un exuberante conjunto decorativo acorde con el sentido escenográfico que, de acuerdo con Ponz, era una clara referencia a sus tempranos trabajos como tramoyista en la Corte. Pero más allá de la riqueza ornamental, la verdadera significación de esta obra consistió en haber generado una compleja composición a partir de cuatro monumentales estípites gracias a los cuales pudo articular arquitectónicamente tanto el espacio, como la estructura del retablo, concediéndole de esta manera, un dinamismo inusitado en el virreinato, por lo que con toda propiedad puede decirse que a la fantasía del autor se sumaron los conocimientos teóricos que hicieron posible esta magna obra producto de la ciencia y el ingenio.

Huelga decir el enorme significado de su primera obra mexicana dentro de la producción del artista, pues además de permitirle consolidar el vocabulario formal que había desarrollado en España, marco el inicio de una brillante y exitosa carrera en el Nuevo Mundo. Ahora bien, el hecho de haber utilizado el estípite con una profusión nunca antes vista en el virreinato, es el motivo por el cual tradicionalmente ha sido considerado por la crítica especializada como el

introdutor del estípite en la Nueva España, aunque actualmente esta apreciación debe matizarse pues ya se ha podido comprobar su presencia en la Ciudad de México con anterioridad a su llegada (Flores, *El Sagrario...*).

No obstante, el que no haya sido el primer maestro en incorporarlo, no le quita el mérito de haber sido él quien le otorgó un lugar protagónico tanto a nivel ornamental como compositivo y, en este sentido, fue precisamente el Retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana la que marco el camino de una larga serie de obras en donde el maestro se fue superando a sí mismo, como él mismo lo afirmaría dos décadas más tarde cuando firmó el contrato del retablo mayor de la iglesia del convento de la Concepción de la Ciudad de México.

Concertado en 1747, un año antes de su muerte acaecida en 1748, por las orgullosas palabras consignadas en el documento notarial se puede apreciar a un artista innovador y consciente de su talento. En dicho contrato se le menciona como “Arquitecto político y Militar” (término con el que se le denominaba ya en 1726 en un documento referente a las obras de reconstrucción de la iglesia del Hospital de San José de los Naturales y posteriormente en 1735 en el contrato para el Altar del perdón de la Catedral de México) y en donde el mismo artífice, al referirse a la obra en cuestión, dice que “[...] el único fin mío es salir del estilo común que hasta ahora he practicado, y han querido imitar los que dicen profesar Arquitectura” y más adelante señala que “En lo restante de la ejecución no tengo que decir pues mis obras lo dirán porque siempre he adelantado en su fábrica mucho más de lo que representan sus diseños [...]”. Al leer estas líneas es evidente que el artista es consciente de la originalidad de su obra (Amerlinck, 1979, 31), pero también llama la atención la clara alusión a los maestros locales para quienes su obra, se convirtió en un referente obligado.

Pero debemos retornar a la década anterior a su muerte, para recordar el Altar del Perdón la segunda gran obra catedralicia, en donde el artista continuó empleando el estípite como elemento principal de su composición aunque con una estructura completamente distinta a la empleada en el Retablo de los Reyes. El 25 de agosto de 1735 Balbás firmó el contrato para la realización del Altar del Perdón, que de acuerdo con una antigua tradición española estaría en el trascoro de la catedral, un lugar de gran significación simbólica, pues al estar ubicado a los pies de la iglesia, era el primer contacto con la divinidad que tenían los fieles cuando ingresaban al templo para asistir a las ceremonias religiosas.

En el contrato de la obra, como sucedería años más tarde con el ya mencionado contrato del templo concepcionista, el artista se refiere a sí mismo como “arquitecto político y militar”, una denominación poco usual en el ámbito arquitectónico de la Nueva España, ya que implica la posesión de una serie de conocimientos científicos propios de los arquitectos y más particularmente de los ingenieros militares que a diferencia de los arquitectos barrocos, poseían una formación académica basada no solamente en estudios de arquitectura militar, sino de ingeniería y de matemáticas, lo que implica también la posesión de un conocimiento especializado y heterogéneo en distintas artes “[...] pues el dominio de todas ellas se estimaría como un logro obtenido gracias a un proceso de estudio, vinculado con diversas disciplinas científicas de reflexión y praxis” (Fernández Flores, 2011, 431). Acorde con ello, al ostentar dicho título Balbás estaría reafirmando una condición privilegia que lo definiría como artista de vanguardia en una época en donde el tema de la liberalidad del arte era un tópico entre los artífices vinculados con la pintura y la escultura en ambos lados del Atlántico.

Con respecto al Altar del Perdón y sus aportaciones al *corpus* del artista, puede destacarse el complejo esquema compositivo en donde el artista tuvo que enfrentar la dificultad de ubicar el altar debajo de uno de los arcos formeros que sostienen la bóveda de la catedral, lo que necesariamente implicaría un problema de proporciones y simetría, aunado al de la percepción visual que los fieles tendrían al ingresar a la iglesia y apreciar la obra. Una dificultad técnica como esta, solo pudo ser resuelta por un maestro como Balbás cuyo conocimiento de los tratados arquitectónicos y otros textos técnicos, así como una amplia trayectoria laboral en España y México, fueron factores que le permitieron conjuntar teoría y práctica en una misma obra, cuyos características compositivas y detalles decorativos, dieron como resultado un altar sumamente notable, cuyos valores formales contribuyeron a reforzar su carrera y reafirmar su autoridad como el maestro más consumado del virreinato. Sobre esta obra, se han identificado modelos de Rubens y Pozzo como posibles referencias compositivas (Bérchez, 1992), lo que denotarían sin duda la cultura visual de nuestro artista sin la cual no hubiera sido posible superarse a sí mismo.

El retablo fue estructurado como un gran arco triunfal, en donde dos pares de estípites serían los elementos sustentantes de la obra, al mismo tiempo que encarnarían la voluntad del artista en convertirlos en los recursos decorativos en torno a los cuales se estructuraría toda la composición. En todo caso, y acorde con el perfil intelectual del maestro, es muy sugerente la propuesta de vincular esta obra con el diseño que Rubens hiciera para el arco triunfal incluido en la *Pompa Introitus Ferdinandi*, publicada en Amberes en 1635, fue un impreso ampliamente difundido en todos los reinos de la Monarquía Hispánica. Después de todo, el perfil intelectual de Balbás no solo está comprobado por la destreza técnica, la complejidad compositiva y los alardes decorativos de sus retablos; los títulos de los libros de su biblioteca, pese a no ser muy numerosos si son lo suficientemente significativos para respaldar una formación teórica acorde con las pretensiones que un “arquitecto político y militar” debería tener (Herrera, 2001, 320-324 y 589-594 y Fernández Flores, 2011, 446-448).

Pero si las dos obras precedentes realizadas por Jerónimo de Balbás, fueron notables a tal grado que merecieron destacadas descripciones en la *Gazeta de México*, sería el Altar Mayor o *Ciprés* (como se le conocería posteriormente por su estructura alta y estilizada semejante a los árboles cuyo nombre se le había adjudicado) la obra que consolidaría su fama en el virreinato y que tanta admiración causara incluso hasta bien entrado el siglo XIX, como lo atestigua un considerable número de menciones por parte de autores novohispanos y europeos que vieron en los primeros años del México Independiente (**Fig. 1**).

Para poder comprender la importancia de la obra de Balbás para el Altar Mayor, es necesario remitirse al altar mayor que le precedió, el cual fue contratado por el maestro Antonio Maldonado en 1673 y dedicado por el virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera el 15 de agosto de 1678. Era una compleja estructura que constaba de dos cuerpos sostenidos por veinticuatro columnas y una linternilla como remate. Anexos al primero, se encontraban otros cuatro cuerpos laterales más pequeños y, a lo largo de todo el conjunto, se ubicaban las esculturas que representaban a los doce apóstoles, los cuatro evangelistas y una Gloria con serafines y el Padre Eterno. Aun cuando iconográficamente se trataba de un monumento conservador y a nivel compositivo siguió los esquemas vigentes, utilizando como soportes columnas clásicas, resultó ser muy atractivo por los materiales que fueron empleados en su construcción. En efecto, al ser una obra que conjuntó la madera dorada y la piedra de tecali no

faltaron los adjetivos para describir su grandeza y originalidad, como en su momento lo expresó el virrey Mancera al referirse a sus columnas “[...] son de materia semejante en esplendor y permanencia al alabastro y me atrevo a creer que pueden competir con cualquiera de los que en Italia tienen opinión” (*Intrucciones...*, t. I, 623).



Fig. 1 – Anónimo. *Solemne coronacion de Yturbide en la Catedral de México, día 21 de julio de 1822* (Vista general). Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.
(Foto: Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM)

Pero más allá del valor material y dificultad técnica que requería su manufactura, debe recordarse el simbolismo que tenía el alabastro y el jaspe, ya que al igual que el mármol tenían un prestigioso pasado; en efecto, desde la Antigüedad clásica, fueron materiales empleados en la construcción y decoración de templos y palacios y en la manufactura de objetos suntuarios asociados a la magnificencia, suntuosidad y lujo; por lo que desde mi punto de vista, la verdadera significación de este altar radica en haber conjuntado valores simbólicos sumamente preciados en el imaginario occidental, con un repertorio formal y compositivo fuertemente arraigado en el virreinato, sin que por ello se tratara de una obra retardataria. Todo lo contrario, aun cuando este altar no fue original en la utilización de los materiales (pues el tecali ya había sido empleado anteriormente en el Altar de los Reyes de la catedral de Puebla entre 1646 y 1650), ni en el carácter exento que tenía (ya que nuevamente en 1649 en dicha catedral el Altar Mayor también le había precedido), el altar metropolitano consolidó la nueva tipología

desarrollada en la Angelópolis, al convertirse en punto de referencia para otras catedrales novohispanas (como la de Valladolid cuya propuesta fue realizada por Vicente Isidoro de Balbás, hijo adoptivo de don Jerónimo, en 1768). A este respecto, debe mencionarse también que el altar poblano, tuvo a su vez importantes referentes europeos como fueron los altares exentos realizados en las catedrales españolas de Granada y de Málaga, e incluso el modelo del baldaquino de San Pedro (Herrera y Sánchez, 2013, 9), por lo que puede decirse que si los modelos ultramarinos eran tan prestigiosos, el poblano fue un émulo igualmente distinguido al convertirse en un eslabón más en esa cadena viva de tradición, en la cual los modelos formales y los referentes iconográficos comunes difundidos por toda la geografía hispánica contribuyeron a desarrollar un lenguaje artístico propio.

Como ha acontecido tantas veces en la historia del arte mexicano, no pasaron ni cien años para que esta obra maestra en la cual se habían conjuntado la voluntad de las autoridades, esfuerzos monetarios para granjearse recursos y destreza técnica por parte de uno de los maestros más importantes de la época, fuera sustituida a instancias del arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. El maestro seleccionado fue Jerónimo de Balbás, quien se encargaría de ejecutar una de las empresas artísticas más importantes durante el gobierno de dicho arzobispo (1730-1747), sino de todo el siglo XVIII novohispano. El proyecto para la construcción del Ciprés debió iniciarse hacia el último semestre de 1740, pues en un documento que puede fecharse entre enero y febrero de 1741, Balbás, presentó dos “mapas” o dibujos para su aprobación y consiguiente construcción y solicitó el pago de doscientos pesos además de los cien que de acuerdo con el documento, ya le habían sido entregados. Especifica que si no se le adjudicaba la obra, el dinero le sería descontado al artista que la realizara (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 4, legajo 127, documento 1).

El 4 de marzo de 1741, el arzobispo y el Cabildo de la Catedral, aprueban que Balbás lleve a cabo la obra (Archivo Histórico del Archivo General de Notarías del Distrito Federal. Notario Francisco Dionisio Rodríguez, 4 de marzo de 1741, fs. 199-209 y Archivo del Cabildo de la Catedral de México. *Fábrica material*, caja 2, exp. 10 [expediente suelto, sin número de fojas] y Tovar de Teresa, 1990-2). Entre las condiciones que se formalizan, se menciona que el Ciprés debía realizarse con base en “el mapa grande que va rubricado” en un plazo de treinta meses a partir de la fecha de la escritura, su costo en blanco sería de treinta y cuatro mil pesos, en donde estarían contemplados el costo de la madera y los sueldos de todos los operarios. También se indica que el andamio para montar la obra debía servir para poderlo dorar. Un aspecto importante es que la bóveda del camarín se debía de “aforrar de lienzo y bien emprimada al óleo se ha de pintar el Misterio de la Santísima Trinidad, por pertenecer a la Asunción de Nuestra Señora, cuya pintura ha de ser de mano de don Joseph de Ybarra, por ser el mejor que tiene el Reino”. Es muy comprensible que para las autoridades catedralicias un encargo de tal magnitud le fuera asignado al Balbás, quien después de haber vivido poco más de veinte años en el virreinato, ya había dado muestras de su talento, particularmente en la catedral. Desde luego que la decisión de los canónigos fue muy afortunada pues de acuerdo con las descripciones de la época, en el Altar Mayor, Balbás llevó a cabo una de las obras más fastuosas importantes del virreinato.

Aun cuando puede afirmarse que para esos años el estilo de Balbás ya estaba completamente formado, en virtud de haber alcanzado una madurez artística y en consecuencia,

haber desarrollado el repertorio formal que le permitió ocupar un lugar central en la retabística andaluza del primer cuarto del siglo XVIII, (Castillo y Utrillo, 1989 y Herrera, 2001, 313-359), también es seguro que dicho lenguaje debió ser consolidado en el virreinato.

A este respecto, considero que aun cuando en las tres obras que realizó para la Catedral de México estuvo condicionado por el emplazamiento, en las tres ocasiones el artista fue lo suficientemente hábil para aprovechar esta circunstancia y pudo idear y discurrir distintos esquemas compositivos que correspondían cabalmente, tanto a los requerimientos de culto, como al permanente deseo del artista en enriquecer un lenguaje propio en continua transformación, aunque no por ello, estuviera ajeno a su tradición. Efectivamente, deben considerarse los modelos que el propio Balbás pudo haber tenido para la realización del Ciprés, pues a los ya mencionados altares de las catedrales de Puebla y México, podría añadirse el aprendizaje adquirido en el estudio de obras notables de arquitectura efímera, así como en los tabernáculos y custodias, cuyos diseños estilizados, debieron ser un referente obligado para el artista. En este sentido, hay que tomar en cuenta que el propio Balbás tuvo experiencia en ambos tipos de obras, como lo atestigua su diseño para la pira funeraria de Luis XIV erigida en la Iglesia de San Francisco de Sevilla en 1715 (Castillo y Utrilla, 1989) y el modelo en madera y cera para la custodia de oro de la Catedral de Sevilla (Caro, 1988, 68).

Pero volviendo con el diseño y contrato del Ciprés de la Catedral Metropolitana, una vez que se autorizó su diseño se tomaron las previsiones necesarias para concluir la obra de la mejor manera y evitar con ello, cualquier imprevisto que pudiera repercutir negativamente en la obra. Hasta el momento, no se cuenta con documentación que refiera las primeras tareas emprendidas por el artista a partir del otorgamiento de la escritura, pero es muy probable que durante esos meses se iniciaran las obras vinculadas con el trabajo escultórico de las piezas que conformarían la monumental estructura arquitectónica. Un año después, sabemos que para el 28 de marzo de 1742 Balbás iniciaría la construcción del “macizo” del baldaquino y se queja de que no se habían emprendido las obras para la construcción del panteón y los sepulcros diseñados también por él, lo cual repercutiría en la elevación del Ciprés en tanto “ha de faltar el alto que se le suplía en la superficie para dar los necesarios escalones a la subida de dicho altar”. (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 114, documento 1, 28 de marzo de 1742). Información sumamente valiosa, pues permite entrever las distintas etapas del proceso constructivo en las cuales Balbás, como todo artífice de su época, tuvo que involucrarse.

Por esta razón, se solicita el peritaje y valoración de los maestros de arquitectura José Eduardo de Herrera y Manuel Álvarez, quienes revisan el diseño de Balbás y añaden numerosas especificaciones técnicas, además de considerar la posibilidad de asumir ellos mismos la obra (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 113, documento 1, 12 y 13 de abril de 1742). Ambos maestros se comprometen a realizar estas obras en un plazo de seis meses, aunque habilitarían el espacio en un mes y medio, para que don Jerónimo (como usualmente es mencionado en los documentos notariales) pudiera trabajar. Aunque en este presupuesto los maestros Álvarez y Herrera cobrarían catorce mil pesos, estaban dispuestos a rebajar el costo a doce mil cuatrocientos cuarenta pesos, si es que el Cabildo determinaba que se dejaran las sepulturas “terrizas” y se suprimiesen cañones y bóvedas contempladas en el proyecto original. Cabe mencionar que los dos artistas fueron renombrados arquitectos de la Ciudad de México

durante la primera mitad del siglo XVIII y ambos estuvieron estrechamente vinculados con las actividades de su gremio y cofradía, por lo que su participación en las obras catedralicias estaba plenamente justificada. (Flores, 2011).

El 26 de octubre del mismo año, entre otras obras referentes al Altar Mayor, se solicita a Balbás:

[...] el que se solidase el zoclo y pedestal del altar mayor, para lo que se debían con la mayor prontitud dar las providencias convenientes, por cuanto ya el altar mayor estaba como se veía en el segundo cuerpo y tambien para las escaleras de los cuatro angulos enteros del altar mayor y presbiterio, pues para esto se necesitaba de bastante tiempo, pues era preciso comprar las piedras de chiluca y labrarlas, por ser preciso que todo se vaya ya haciendo por haberse de estrenar a un tiempo. Que habiéndose oído se resolvió que en cuanto al zoclo y su aseguración lo ejecute don Gerónimo a su satisfacción [...] y que en cuanto a las cuatro escaleras enteras del presbiterio, vea el dicho don Gerónimo las piedras que se necesitan y *haga la planta y modelo que han de llevar*, a la cual se arreglará el maestro mayor de esta santa iglesia, quien correrá y ejecutará dicha obra [...] Asimismo, se resolvió que se le haga saber al dicho don Gerónimo Balbás *haga el mapa para el sagrario*, que se ha de poner en el centro del primer cuerpo del altar mayor en toda esta semana que entra y que sea de cuatro caras y con dos cuerpos, para que en el primero esté siempre de pie el divinísimo sacramento y que ejecute el dicho mapa sin atender al trono que se halla hoy en el altar mayor. (Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. Colección Enrique A. Cervantes. Fondo XXVIII, carpeta 3, legajo 113, documento 1, 12 y 13 de abril de 1742, fs. 113 r. y v y 114 r.).

Debe resaltarse un aspecto particularmente significativo del documento mencionado, que si bien es cierto está íntimamente relacionado con el proceso creativo de la obra de arte, en este caso concreto hace referencia a las distintas etapas relacionadas con la manufactura de un retablo (o como en este caso, de un altar de grandes dimensiones). Me refiero al hecho de que en el manuscrito se insistía que sea Balbás quien “haga la planta y modelo que han de llevar” de las cuatro escaleras del altar a las cuales debía ceñirse el maestro de la obra, así como el “mapa” para el sagrario. La primera frase hace alusión a la proyección gráfica del elemento arquitectónico, así como a su representación tridimensional por medio de una maqueta o modelo como se le decía habitualmente entonces; dos herramientas de trabajo fundamentales para que los distintos operarios que intervenían en la manufactura, pudiera llevar a buen término el proyecto en tiempo y forma, de acuerdo con los requerimientos técnicos de la obra, las especificaciones de los comitentes y las indicaciones de su autor. Esto era posible, porque en el dibujo de una planta se especificaban las medidas de los distintos elementos arquitectónicos y por medio del modelo se construían a escala, garantizando con ello una precisión matemática y una correcta proporción arquitectónica, acorde con los cánones vitruvianos propios de la época. Además de garantizar la corrección del trabajo a realizarse, con este procedimiento, la planta y el modelo servían también como un marco de referencia al que podían acudir los maestros de las distintas artes vinculadas con la ejecución de la obra, así como los comitentes que generalmente la solicitaban para su aprobación (principalmente las plantas a las que suelen referirse como “mapas” o “trazas”) o incluso en el caso de alguna discrepancia que pudiera suscitarse durante el proceso.

Como se ha señalado, el 4 de marzo de 1741, se realizó el contrato en donde se consigna que el trabajo de escultura y ensamblaje sería realizado por Jerónimo de Balbás (Archivo del

Cabildo de la Catedral de México. *Fábrica material*, caja 2, exp. 10 [expediente suelto, sin número de fojas]. Cabe mencionar, que en este fondo, hay una gran cantidad de noticias referentes a la realización del Ciprés, no obstante su importancia, para los fines de este trabajo solamente retomaré algunos).

De acuerdo con lo estipulado en el protocolo, el maestro se comprometía a “[...] observar su planta innográfica [sic] conforme a su delingación [sic] sin quitar ni añadir”; nuevamente se pone atención en la importancia del “mapa grande” dibujado por el maestro y que había sido presentado al arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta y a los miembros del cabildo catedralicio. En el documento se especifica que su cuerpo principal estaría formado por:

[...] diez y seis columnas, de alto de tres varas y tercia cada una, con basa y capiteles, los que son de tecali solo las cañas; capiteles y basas son de madera, cuyos capiteles es condición que se han de ejecutar de nuevo. Lo primero, por estar muy maltratados y lo segundo porque no guardan el orden compuesto de arquitectura y las basas por lo consiguiente y es condición que basas y capiteles se ejecuten de madera de ciprés, por lo sólido de ella y no tener corrupción. Asimismo lleva cuatro estípites de seis varas de alto, con basas y capiteles y es condición que los pedestales que reciben las expresadas columnas sean macizos [...] (*ibid*)

La obra también incluiría un considerable número de esculturas de distinto tamaño entre las que estaban los doce apóstoles, ocho patriarcas, los cuatro evangelistas, los siete arcángeles, San José, San Joaquín, Santa Ana y Santa Isabel, ocho doctores de la Iglesia, ocho vírgenes, así como relieves, medallones, cornucopias, triunfos, niños y serafines. Además estarían la imagen de la Asunción de la Virgen (a quien estaba consagrada la Catedral de México), la cátedra de San Pedro y un gran palio para el Santísimo Sacramento.

Al leer esta descripción, destaca inmediatamente la presencia de cuatro estípites, elementos característicos del estilo desarrollado por Jerónimo de Balbás, no obstante debe resaltarse la gran importancia que en dicho retablo tendrían las veinticuatro columnas de tecali del altar mayor que había contratado Antonio Maldonado en 1673 y que serían reutilizadas en el nuevo diseño. Por lo que puede decirse que si los estípites eran los elementos formales de vanguardia en ese momento, y por consiguiente tenían un lugar central en la composición del altar, no por ello las columnas estarían relegadas a un lugar secundario; todo lo contrario, pues desde mi punto de vista, en el proyecto de Balbás ambos elementos tienen una misma función, tanto a nivel estructural como compositivo.

Si se toma en consideración el Retablo de los Reyes, la primera gran obra realizada por Jerónimo de Balbás en la Catedral de México, es indudable el protagonismo que tienen los cuatro estípites monumentales en torno a los cuales se estructura el espacio y se distribuyen todos los elementos formales que conforman el retablo: desde las esculturas de los santos reyes en los intercolumnios y las dos pinturas de Juan Rodríguez Juárez en la calle central; hasta las molduras con elementos fitomorfos, guirnaldas, ángeles, serafines y mascarones que componen la profusa decoración de todo el retablo y que fue una de las características formales que definieron su estilo y que le valieron el reconocimiento de sus contemporáneos. Con respecto al Retablo de los Reyes, se ha señalado que fue construido por Jerónimo de Balbás como “[...] un gran nicho donde se acogen como actores principales, inmensas pilastras estípites, si no introducidas por él en estas tierras, por lo menos dándoles la personalidad innovadora que

representan en este ábside y, por lo tanto, llevándolas a su triunfo en estas tierras” (Gutiérrez Haces, 1995, 223). En este sentido, coincido con la autora, pues si los estípites son los “actores principales” o protagonistas del retablo, el gran nicho recubierto con la rica decoración ya descrita sería entonces la “escenografía”. Nuevamente se hace evidente la experiencia de Balbás como escenógrafo, pues efectivamente, el impacto que recibe el espectador al ver esa notable “maquinaria” es notable, tanto por su monumentalidad, como por la audacia de su diseño, cuya complejidad compositiva, aunada a la riqueza ornamental y el brillo áureo, le confieren al conjunto un efecto de enorme teatralidad.

A diferencia del Retablo de los Reyes, en donde los estípites ocupan el lugar más importante dentro de toda la obra (incluso sobre las pinturas y esculturas), a partir de lo señalado en el contrato y por las pocas referencias visuales que se conservan, en el Altar Mayor su papel es más contenido, aunque no por ello menos significativo. Efectivamente, aun leyendo con cuidado la descripción que se hace del altar en el contrato firmado por Balbás, no queda muy clara la posición que tendrían los estípites. No obstante, podemos recurrir a las imágenes del altar que se incluyen en las pinturas y litografías decimonónicas. En ellas, se puede apreciar que se trata de una compleja estructura piramidal sumamente estilizada que abarca prácticamente toda la altura de la nave central y que fue la razón por lo que ya en su época fue conocida como “El Ciprés”. Formalmente el altar está dividido en tres cuerpos y un remate, integrando una estructura ricamente decorada con elementos escultóricos, no obstante, para los fines de este trabajo, me interesa principalmente el primer cuerpo.

Una atenta mirada a las pinturas y a la litografía, permite distinguir que en ese cuerpo destacan dos pares de columnas clásicas cuyo color blanco de los fustes hace referencia a su materialidad, es decir, a la piedra tecali. Dichas columnas a su vez se encuentran flanqueadas por estípites dorados claramente delineados, de tal manera que si se recuerda la información consignada en el documento, el primer cuerpo estaría estructurado a partir de cuatro pares de columnas externas y cuatro internas y de cuatro estípites que estarían localizados en los respectivos ángulos. Es así que, en sentido estricto, las columnas tendrían un lugar central no solo por su posición, sino por el hecho mismo de estar flanqueando el gran tabernáculo en donde se ubicaba el imponente manifestador de plata que exhibía el Santísimo Sacramento. No obstante, esta importancia también sería compartida por los cuatro estípites pues su posición angular les daría también un sentido simbólico. En otras palabras, si tomamos en cuenta el carácter parlante que tiene toda obra arquitectónica (y en este sentido, un altar exento está concebido como tal), podríamos pensar que las columnas sostienen el arco triunfal pero los estípites serían el fundamento de toda la estructura (**Fig. 2**).

La razón por la que Jerónimo de Balbás incluyó en su obra las veinticuatro columnas del altar de Maldonado no se especifica en el contrato, aunque se sabe que fue una decisión del propio arzobispo y del Cabildo de la catedral (como sucedió en algunas ocasiones a lo largo del proceso), sobre todo si se considera el aprecio simbólico que tenía dicho material, así como también en el gusto de la época.

No obstante, aun cuando se tratase de una instrucción del Cabildo, lo que pudo ser una limitación para su proyecto, Balbás lo convirtió en una posibilidad de enriquecerlo. Si tomamos en consideración que las columnas en cuestión eran de alabastro (tecali), blancas y con base en las imágenes ya mencionadas eran cilíndricas, es decir clásicas, sin duda eran un referente al mundo grecolatino y por lo tanto un elemento cultural de reconocido prestigio en Occidente

que para un artista con un perfil intelectual como el de Balbás no pudo pasar desapercibido. Por el inventario de bienes que se realizó a la muerte de Balbás, se sabe que entre los libros de su biblioteca se encontraban los tratados arquitectura de Vitruvio, Juan de Arfe, Diego López de Arenas, Giacomo Barozzi Viñola, Christian Rieger, Samuel Caramuel, así como importantes obras vinculadas con las matemáticas como las de Juan Vicente Tosca, Ulloa y Moya. Asimismo tenía algunos volúmenes relacionados con los “edificios modernos” y las antigüedades de Roma, por lo que con seguridad se pueden identificar los referentes clásicos de la cultura de este maestro. (Fernández Flores, 2011, 446-448).



Fig. 2 – Anónimo.

Solemne coronacion de Yturbide en la Catedral de México, día 21 de julio de 1822. (Detalle).

Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.
(Foto: Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM)

A lo anterior, debe agregarse que el propio estípite también tenía un origen clásico, por lo que no es fortuito que haya habido sido rescatado o revitalizado durante el Renacimiento en elementos ornamentales y posteriormente difundido a través de los tratados manieristas particularmente en la obra de Serlio y de manera más acusada en Dietterlin, tratados que muy probablemente el artista conoció.

Por todo lo anterior, es factible que Balbás haya considerado que la inclusión de las columnas de tecali a su propio diseño lejos de afectarle, le beneficiaría pues la convivencia de dichos soportes con sus estípites, por un lado le conferiría un mayor prestigio cultural a su obra y por el otro sería un elemento formal que enriquecería el esquema compositivo del altar. Desde mi punto de vista, esta idea cobra mayor sentido si se considera que aun cuando la columna

salomónica se seguía utilizando en la primera mitad del siglo XVIII y que no son pocos los retablos en la propia España y en el virreinato en donde ambos apoyos fueron incluidos de manera simultánea, el salomonismo no formaba parte del vocabulario formal desarrollado por el maestro y por consiguiente, tampoco tenía un sitio en su gramática arquitectónica.

En este sentido, considero que si Balbás logró conjuntar admirablemente columnas clásicas y estípites de manera alternada, se debe a la afinidad clásica que ambos elementos arquitectónicos tenían; lo que no sucedía con las columnas salomónicas, que aun cuando ahora sabemos que tienen su origen en el periodo helenístico y por lo tanto *también* son clásicas, en la época barroca tenían un significado diferente en donde privaba el simbolismo religioso frente al cultural. Se trata de un legado del Renacimiento, pues fue en esa época cuando los apoyos salomónicos se asociaron a la cultura judeocristiana en oposición a la grecolatina, pues mientras las columnas clásicas estaban presentes en todas las construcciones de la Antigua Roma y por ende eran paganas, las columnas “tortuosas” como eran denominadas en la época, habían sido empleadas en el Templo de Salomón, por lo que tenían un origen divino.

Otro factor estrictamente artístico que Balbás pudo haber tomado en cuenta para alternar en el Ciprés las columnas clásicas con los estípites, es que visualmente se complementan. Si bien se trata de dos elementos arquitectónicos muy diferentes, ninguno de ellos impera sobre el otro, por lo que considero que frente a la novedad formal que representaba el estípite, la columna clásica encarnaba la tradición y precisamente por tener ese carácter canónico era un elemento “neutro” y atemporal que la hacía susceptible de ser empleada de manera indistinta en diversos momentos históricos o de acuerdo con las necesidades plásticas que los arquitectos debían enfrentar en la consecución de sus obras.

Como ya he consignado ampliamente en otro trabajo en donde expongo con todo detalle, los diversos detalles relacionados con la construcción del Ciprés (Flores, 2014), los personajes vinculados al proceso son muchos, como también lo son los conflictos en donde, arquitectos, doradores, ensambladores, escultores y pintores se vieron involucrados; por lo que sólo me resta decir que de acuerdo con la documentación consultada, se menciona que el nuevo Altar Mayor se podría estrenar el día 15 de diciembre, siempre y cuando el arzobispo estuviera de acuerdo.

Desafortunadamente no se conservan noticias sobre la ceremonia de dedicación, pero una referencia histórica coetánea confirma el enorme aprecio que tuvo la obra entre sus contemporáneos, así pues en 1746 José Antonio de Villaseñor y Sánchez afirma que:

La fábrica y grandeza de la Santa Iglesia Catedral es de arquitectura singular [...]; hoy se halla suntuosamente adornada con la construcción de un altar mayor, dedicado el día diez de diciembre de mil setecientos cuarenta y tres, de *exquisita fábrica y arquitectura a la moderna*, dispuesto por don Gerónimo de Balbás, quien fabricó el altar de los reyes, después que dejó Sevilla, construido el retablo del sagrario, a cuyo rico adorno ha concurrido con varias preases de oro el Ilmo. Arzobispo virrey Dr. don Antonio de Vizarrón y Eguiarreta. (Villaseñor y Sánchez, 2005, 166).

Elocuente descripción en donde destaca la mención al maestro, lo cual es poco común en las crónicas de la época, en donde se consigna principalmente el nombre del comitente que costó la obra. Pero más importante es el hecho de describir la “exquisita fábrica” y la “arquitectura a la moderna”, frases muy significativas pues implican una intension de caracterizar el retablo en términos cualitativos asociados a la habilidad y destreza y sobre todo

a cuestiones estilísticas. Ambos aspectos reafirman el reconocimiento que la sociedad novohispana mostraba a las obras de Jerónimo de Balbás, un artista de vanguardia cuyas obras contribuyeron a transformar la concepción espacial y estructura compositiva de la retabística novohispana en la primera mitad del siglo XVIII.

Bibliografía

- Amerlick, María Concepción (1979), “Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia y el retablo de la Concepción de la Ciudad de México”, en *Monumentos Históricos*, segunda época nº 2, 25-34.
- Bérchez, Joaquín (1992), “Sobre la obra de Gerónimo de Balbás en Nueva España. Ecos de Pozzo y Rubens”, en *Boletín del Museo Camón Aznar*, nº. 48-49, 7-29.
- Caro Quezada, María Salud (1988), “Jerónimo de Balbás en Sevilla”, en *Atrio. Revista de Historia del arte*, no. 0, 63-91.
- Castillo y Utrillo, María Jose del (1989), “Jerónimo de Balbás y el mausoleo de Luis XIV en Sevilla”, *Laboratorio de arte*, nº. 2, 115-122.
- Fernández Flores, Ligia (2011), “Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto político y militar”, en Gustavo Curiel (Ed.) *Amans artis, amans veritatis. Coloquio internacional de arte e historia en memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, Fomento Cultural Banamex, 423-470.
- Flores Flores, Oscar (2011) *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*, México, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Flores Flores, Oscar (2014), “Jerónimo de Balbás en la Catedral de México”, en *La Catedral de México*, México, Fundación BBVA Bancomer, 203-221.
- Flores Flores, Oscar (en prensa), “El Sagrario de la Catedral de México y la consolidación del estípite como elemento innovador en la arquitectura de la Nueva España”, En Pablo F. Amador Marrero y Oscar Flores Flores (Eds.), *Historia del arte y estudios de cultura visual. 80 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Gutiérrez Haces, Juana (1995), “Escultura Novohispana”, en Ramón Gutierrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, (Manuales de Arte Cátedra).
- Herrera García, Francisco Javier (2001), *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Herrera García, Francisco Javier y José María Sánchez (2013), “La polémica sobre la ubicación del Altar Mayor de la Catedral de México y la adopción del tabernáculo ciprés exento”, en *Fronteras de la historia*, vol. 18-2, 133-165.
- Instrucciones y memorias de los virreyes novohispanos* (1991), estudio preliminar, coordinación, bibliografía y notas de Ernesto de la Torre Villar, compilación e índices de Ramiro Navarro de Anda, 2 t., México, Porrúa.
- Sierra Fernández, Antonio de la y Guillermo Tovar de Teresa (1991) “Diversas facetas de un artista entre dos mundos. Gerónimo de Balbás entre España y México”, en *Atrio. Revista de Historia del arte*, nº. 3, 79-107.
- Tovar de Teresa, Guillermo (1980), “La muerte de Jerónimo de Balbás”, en *Boletín Monumentos Históricos*, nº 4, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Tovar de Teresa, Guillermo (1990-1), *Gerónimo de Balbás en la Catedral de México*, México, Asociación de Amigos de la Catedral Metropolitana, A.C.
- Tovar de Teresa, Guillermo (1990-2), “Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 10, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, julio-septiembre.
- Tovar de Teresa, Guillermo (1995), “Gerónimo de Balbás”, en *Repertorio de artistas en México*, México, Grupo Financiero Bancomer, t. 1, 122-123.
- Villaseñor y Sánchez, José Antonio de, (2005), *Theatro Americano. Descripción General de los reynos y provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones, seguido de Suplemento al Theatro Americano. (La Ciudad de México en 1755)*, edición y preliminary de Ernesto de la Torre Villar, estudio introductorio de Alejandro Espinosa Pitman, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos

Stefania Tuzi¹



El Templo de Salomón en Jerusalén tiene una presencia importante en el pensamiento antiguo². Su imagen y su significado simbólico permanecerán constantes durante siglos, dando origen a una línea fructífera de propuestas arquitectónicas y comportamientos estilísticos; el edificio y su mito están en el origen de estudios, reconstrucciones, interpretaciones teológicas e investigaciones arqueológicas. En la tradición judeo-cristiana Moisés, para construir el Tabernáculo, fue inspirado por Dios, quien dictó las dimensiones y la forma durante la huída de Egipto; más tarde, Salomón, para obedecer la voluntad divina, construirá el Templo utilizando en el trazado de la planta las mismas proporciones. Dios, por lo tanto, es el verdadero arquitecto y usa a Salomón como artífice del edificio, residencia divina y único Templo “perfecto”.

En el año 70 d.C., durante el cerco de Jerusalén, el Templo fue destruido por las tropas de Tito pero paradójicamente la destrucción favoreció su permanencia y dio origen a un mito que sobrevuela la cultura religiosa, filosófica e arquitectónica del mundo no solo occidental y no solo cristiano³. La utilización de elementos salomónicos, la reaparición de detalles arquitectónicos y ornamentales se convierte en consecuencia en una manera de reafirmar, reponiéndola en forma tangible, la presencia del Templo como Arquitectura divina. Entre los elementos más representativos se ubican las columnas torsas o salomónicas que devendrán uno de los elementos evocativos por excelencia y que tendrán una enorme difusión en el período

¹ Investigadora en el Sapienza Università di Roma.

² El Templo, edificado en un lugar considerado sagrado por las tres religiones monoteístas, representa para los judíos el esplendor del período áureo de Salomón, dignificado con la gloria de conservar el Arca de la Alianza y las Tablas de la Ley. Para los cristianos, el Templo, además de edificio divino, se vincula a los relatos de la vida de Cristo y constituye, por ende, la conexión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Para los musulmanes, en cambio, es el lugar de la Cúpula de la Roca edificada en la piedra sagrada sobre la cual Abraham tenía que sacrificar a Isaac y desde la que Mahoma ascendió al Paraíso.

³ Cfr. Stefania Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna* (Roma: Gangemi, 2002); Ídem, *Il percorso dei simboli. Salomone da Gerusalemme a Roma*, en *Italia Ebraica. Oltre duemila anni di incontro tra la cultura italiana e l'ebraismo*, ed. de Natalia Berger y Daniela Di Castro, catálogo de la exposición, Tel Aviv, diciembre 2007-enero 2008, ed. italiana (Torino: Allemandi, 2007), 139-146, ed. hebrea (Tel Aviv: Istituto Italiano di Cultura, 2008), 195-201.

barroco. «Si j'avais à choisir un emblème de l'art sacré baroque», escribió Germain Bazin «je prendrais la colonne salomonique»⁴.

Muchos son los factores que contribuyeron al éxito de estas columnas⁵. En primer lugar la leyenda según la cual las antiguas columnas de la *pergula* constantiniana colocada sobre la sepultura de San Pedro, serían elementos pertenecientes al Templo de Salomón de Jerusalén, llevadas a Roma por el emperador Constantino⁶. Gracias a dicha leyenda y a su forma inusual, la atención de artistas y viajeros se concentró durante siglos en estas columnas⁷.

Una de las doce columnas que componían la segunda *pergula* de la antigua basílica de San Pedro, al menos a partir de la primera mitad del '400, se denominó "Columna santa" (o "columna de los energúmenos") porque allí se habría apoyado Cristo cuando predicaba en el Templo, y por ello se pensaba que tenía la milagrosa propiedad de alejar a los espíritus del mal⁸ (Fig. 1).

⁴ Germain Bazin, "La colonne salomonique", *L'Oeil* 316 (1981): 56.

⁵ A partir de aquí denominaremos sintéticamente "Templo", al templo de Salomón y "Columnas", a sus columnas.

⁶ En 1952, John B Ward Perkins reconstruyó la estructura originaria de la *pergula*: "The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns", *Journal of Roman Studies* XLII (1952): 21-33. En base a las excavaciones arqueológicas y al estudio de las fuentes, estaba constituida por un cimborrio levemente elevado respecto al plano del pavimento con cuatro columnas torsas unidas entre sí por un arquitrabe sobre el que se apoyaban dos arcos libres entrecruzados. Durante el pontificado de Gregorio Magno (590-604) se realizaron obras para erigir un altar sobre la tumba del apóstol. Esas tareas determinaron drásticas transformaciones: se elevó el plano del piso en la zona absidial para construir un altar en el lugar de la Memoria. Las columnas entorchadas se reubicaron en un frente único para delimitar la nueva área sagrada, dejando intercolumnios idénticos salvo el central, más ancho, para encuadrar mejor el cimborrio. Una intervención sucesiva se debe a Gregorio III (731-741), quien recibe como regalo de Eutichio, Exarca de Rávena, seis columnas torsas similares a las precedentes que fueron colocadas formando una pantalla trasera paralela a la existente. Debe señalarse el hecho de que el fresco de la *Donazione di Costantino*, atribuido a Giulio Romano y situado en la Sala de Constantino del Palacio Vaticano, representa la imagen de la antigua basílica con el prebisterio constantiniano que todavía entonces existía. Esta es la última intervención que modifica espacios y estructuras de la *Confessione*. Para posteriores transformaciones habrá que esperar hasta 1507, cuando Bramante retira la hilera externa de columnas para realizar la estructura protectora de los lugares más sagrados y venerables durante las labores de edificación de la nueva basílica. Las columnas son mencionadas por primera vez en la edición más antigua del *Liber Pontificalis*, donde se mencionan unas columnas «vitineas» provenientes de Grecia, sin más detalles sobre su forma y número: *Liber pontificalis* Papa Silvestro (314-335), citado por Michele Cerrati, *Tiberi Alfarani De Basilicae Vaticanae Antiquissima et Nova structura* (Roma-Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1914), 53. Gregorio de Tours menciona estas columnas que describe como «mirae elegantiae candore niveo, quatuor numero, quae ciborium sepulcri sustinere dicuntur»: Gregorio di Tours, *Liber in Gloria Martyrum*, XXVIII, p. 504, citado por Cerrati, *Tiberi Alfarani*, 53. La noticia del regalo del exarca de Ravenna a Gregorio III figura en el *Liber Pontificalis* donde se las describe como «columnas VI onichinas volutiles»: *Liber pontificalis* Gregorio III, ed. por Louis M. Duchesne (Paris: Ernest Thorin Editeur, 1884-86), vol. 1, 417. En el siglo XII el canónico Petrus Mallio escribe: «duodecim columnas vitineas quas de Grecia portari fecit quae ferunt de templo Apollonis Troiae», citándose por primera vez su proveniencia, aunque será Maffeo Vegio, en un texto que se remonta a mediados del siglo XV (lo que permite suponer que la leyenda toma cuerpo no antes de la segunda mitad del siglo XIV), la primera fuente que indique del origen jerosolimitano de estas columnas, Cerrati, *Tiberi Alfarani*, 54.

⁷ Las columnas vaticanas son de mármol griego de grano fino y traslúcido, con unas dimensiones de 4,75 metros y fustes divididos en secciones alternas estriadas y decoradas con pámpanos, querubines y pequeños animales; ninguna de ellas tiene el fuste cónico. Los análisis realizados por Ward Perkins le llevó a derivar el origen de estas columnas en el área de Oriente Medio del siglo II-III d.C.: "The Shrine of St. Peter", 21-33. Más allá de estos resultados, el estudio comparado de las fuentes y de los descubrimientos arqueológicos permite, en nuestra opinión, destacar otras cuestiones importantes como el valor atribuido a la decoración con pámpanos y racimos de uva, presente en la puerta del vestíbulo y recordada por los historiadores antiguos (Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche* y *Guerra Giudaica*, Lucio Annio Floro, *Epitoma*, I, 40, 30; Tacito, *Historiae*, V, 5), que constituyen estilemas definitorios del arte "Palestino del Segundo Templo". El uso de estos elementos decorativos representa una constante del arte palestino, y más en general de aquél mediorienta en fábricas de relevante valor simbólico y religioso. El empleo, a partir del período helenístico, en las decoraciones o en los objetos de detalles vitáceos evoca muy probablemente la vid de oro (racimos, granos, hojas) que, según lo escrito en el *Mishnah*, *Middoth* (3, 8), era donada por los fieles al Templo. Otro particular destacable es la presencia en el Templo de columnas decoradas en espiral, citada por Giuseppe Flavio. Asimismo se debe constatar que el uso de columnas decoradas en espiral con explícita referencia al Templo está documentada en sinagogas y objetos votivos al menos desde el siglo IV. Todo esto no desmiente las teorías de Ward Perkins sobre la fecha de las columnas vaticanas, pero puede ser un importante objeto de reflexión sobre el motivo de la elección de las columnas, aparentemente tan inusuales, en la Basílica de San Pedro; en efecto parecería verosímil que la presencia de este tipo de columnas en la *pergula* contenga una referencia al Templo. Tuzi, *Le colonne e il Tempio di Salomone*, 1-74.

⁸ Las cualidades taumáticas que se le suponían hicieron de ella un elemento venerado que, para ser protegido, en 1438 el cardenal Orsini hizo construir a su alrededor un plúteo marmóreo rematado por una reja de hierro y con una lápida que



Fig. 1 - “Columna santa”, Sagrestia Vaticana, Museo del Tesoro.
(Fonte: foto Fabbrica di S. Pietro)

Desde ese momento en adelante, artistas e intelectuales alimentan el mito de las columnas; Jean Fouquet (de paso por Roma tal vez en 1443) emplea columnas torcidas para ilustrar las *Antichità Giudaiche* de Giuseppe Flavio y el *Libro d’Ore de Étienne Chevalier*. En el relato de un viaje en Italia (entre 1492 y 1499), Arnolfo de Harf describe doce maravillosas columnas blancas provenientes del Templo, una de las cuales “servía al Salvador mientras predicaba al pueblo judío”, mientras que Giovanni Burcardo habla de un endemoniado encerrado en la verja de la Columna durante una solemnidad pontificia (31 marzo 1499).

Entre los siglos XVI y XVIII el debate sobre las columnas del Templo de Salomón parece asumir mayor importancia entre teólogos y artistas que cuanto ocurría con el estudio del Templo mismo. Ello se debía a que «Mientras éste se juzgaba irreconstruibile, la forma de las columnas sí podía ser fácilmente imitada en edificios de diversa naturaleza»⁹. Las columnas se transforman, así, en objeto privilegiado de numerosos estudios. La Contrarreforma establecerá una cisura con la cultura precedente: el Concilio de Trento se apropia de la gran idea salomónica y, a través de la producción de algunos protagonistas de la cultura artística y religiosa, la canoniza para subrayar el renovado prestigio y el poder de la Iglesia.

La literatura religiosa contrarreformista, las obras de arte del siglo XVI en las que se representan columnas entorchadas y las “reconstrucciones” del Templo elaboradas por religiosos, son fruto de una misma aspiración orientada a la esencia de un arte y de una arquitectura verdaderamente “cristianas”. Su simbolismo se revela crucial en un momento en que la investigación artístico-religiosa ve en el renovado estudio de las Sagradas Escrituras una respuesta al paganismo y a los principios protestantes, pues constituye un modelo constructivo

recordaba la proveniencia del Templo, la santidad debida al contacto con Cristo y el poder de alejar a los espíritus malignos. Cfr. Alexis Gauvain, “La Colonna Santa della Basilica di San Pietro. Storia, memorie e nuove acquisizioni”, en *Bollettino d’archivio* 28-29 (2015): 4-35 y Ottavio Bucarelli, “La Colonna Santa (note preliminari sulle indagini epigrafiche)”, *Bollettino d’archivio* 28-29 (2015): 36-47.

⁹ Juan Antonio Ramírez, “Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el ‘Orden Salomónico entero’”, *Goya*, 160 (1981): 202.

real y sus detalles decorativos se perciben como matrices estilísticas cristianas que acaban erigiéndose en patrón normativo.

En consecuencia, las antiguas columnas de la basílica vaticana se transforman en un arquetipo referencial a imitar cada vez que se quiera representar en obras pictóricas temas vinculados a la Biblia, en especial al Antiguo Testamento, o a momentos de la vida de Cristo que se desarrollan en el edificio jerosolimitano¹⁰. El redescubrimiento de la columna salomónica coincide con el proceso de adecuación histórica de las imágenes sagradas en un siglo en el cual las cuestiones religiosas son el tema más importante. La pintura se vale de la arquitectura como elemento de la escena asumiendo así el valor de símbolo múltiple tanto en referencia al lugar en que se desarrolla la acción cuanto al carácter divino de la arquitectura a representar.

Los cartones realizados por Rafael en 1515 para los tapices destinados a decorar las paredes de la capilla Sixtina constituyen un ejemplo. Las columnas salomónicas se insertan tanto en la *Guarigione del paralitico* como en la *Presentazione di Gesù al Tempio*, escenas históricamente ocurridas en el Templo de Jerusalén, integrando de este modo la tradición bíblica con el arte del Renacimiento y contribuyendo, además, a la fortuna de las propias columnas. Se puede afirmar, en efecto, que los cartones de Rafael en algún sentido marcan el inicio del éxito de estas columnas en la pintura. Hay que destacar que el artista se atiene en la representación de las columnas a la forma y a la decoración exactas de los antiguos modelos de la basílica vaticana y en especial al de la Columna Santa¹¹.

Otro aspecto relevante del éxito de las columnas salomónicas es el papel asumido en los tratados de arquitectura. De los tratados de Filarete, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli y Palladio, en los cuales las Columnas se citan solo como elemento anómalo y aparentemente extraño a la antigüedad greco-romana (si bien asumiendo el significado simbólico-religioso de las columnas pietrinas), se pasa a obras en que se les reconoce su autonomía expresiva y formal, una autonomía tan incisiva que mina el sistema tradicional de los órdenes arquitectónicos con la codificación de un nuevo orden: el “salomónico entero” en palabras de Juan Ricci, “mosaico” en Juan Caramuel de Lobkovitz o “corintio supremo” en Guarino Guarini¹². También ostentó una responsabilidad determinante en la difusión de las columnas la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* de Jacopo Barozzi da Vignola (1562) que, en la tabla XXXI, ofrece por primera vez indicaciones sobre el modo correcto de dibujar una columna torsa según una ley geométrica regular, proporcionando así a los artistas un método al cual atenerse. A este sigue, en 1693, el primer volumen de la *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Andrea Pozzo y, ya en 1700, tras una publicación parcial previa (1698), el segundo volumen que comprende la construcción

¹⁰ En realidad el uso de columnas espiraliformes, con diferentes decoraciones, en ubicaciones de especial valor religioso nace en el arte palestino de época helenística y se mantiene constante hasta el medioevo tanto en obras arquitectónicas como en códices ilustrados (iluminados). Su representación es, en ciertos casos, casi evocativa del Templo y de Tierra Santa. Por ello, la precoz difusión en Europa de estas columnas hace pensar que la leyenda salomónica es muy anterior a la segunda mitad del siglo XIV. Cfr. Tuzi, *Le colonne e il Tempio*, 41-60.

¹¹ En la obra de Rafael las columnas poseen un plinto de base ática con decoraciones diferentes sobre toro y escocia, el fuste está dividido en cuatro partes, dos estriadas y dos decoradas con brotes de vid y querubines, separadas entre sí por un anillo de hojas de acanto y los capiteles son de orden compuesto; su tratamiento es naturalístico y clacisista a la vez y revela una atención filológica del artista por los modelos antiguos.

¹² Juan Ricci, *Breve Tratado acerca el orden salomónico entero*, en *La Vida y Obra de Fray Juan Ricci*, ed. por Elías Tormo y Monzó, Celestino Gusi y Enrique Lafuente Ferrari (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes 1930); Ídem, *Tratado de la Pintura Sabia* (Manuscrito, Fundación Lázaro Galdiano), ed. anastática de Fernando Márias y Felipe Pereda (Toledo: Pareja, 2002); Juan Caramuel de Lobkowitz, *Arquitectura civil recta y oblicua* (Vigevano: Emprenta Obispa por Camillo Corrado, 1678), ed. anastática de Antonio Bonet Correa (Madrid: Turner, 1984); Camillo Guarino Guarini, *Architettura Civile* (Torino: Gianfrancesco Mairesse, 1737), ed. por Nino Carboneri y Bianca Tavassi La Greca (Milano: Il Polifilo, 1968).

geométrica de las columnas entorchadas (tab. LIII B). El texto de Pozzo es de enorme importancia para la difusión de estas columnas, tal vez el segundo tras la obra de Vignola. Otro entre los elementos que más han aportado a la enorme difusión de estas columnas en el período Barroco fue la realización del *Baldacchino* de Gianlorenzo Bernini (**Fig. 2**) para la acomodación definitiva de la tumba de Pedro al completarse el crucero de la basílica de San Pedro. El proyecto, encargado por Urbano VIII en 1624, clausura un debate surgido al finalizar las obras de la cúpula (1590) y aparece influenciado por los proyectos y monumentos provisionales realizados entre 1592 y 1624¹³, en el seno de una reflexión litúrgica además de arquitectónica, que involucra los esfuerzos y los intereses de los pontífices que se suceden en este largo arco temporal (Clemente VIII, Paolo V, Gregorio XV y Urbano VIII).



Fig. 2 - Baldacchino y en el fondo la Logia de la reliquia de la Cruz en S. Pedro en Vaticano, 1624-33, G. Bernini. (Fotografía de la autora)

Es posible que la referencia al templo de Salomón esté implícita en la idea berniniana de proponer, a escala gigante, las míticas columnas antiguas. La elección de emplear bronce en lugar de piedra probablemente se deba, además de a los deseos manifestados en su tiempo por Paolo V, también al mito de las columnas de bronce Jaquín y Boaz. Asimismo, la alusión al templo jerosolimitano es explícita en algunas memorias escritas en 1627 y en 1633, con ocasión

¹³ Cfr. Irving Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's* (New York: University Press, 1968); Tuzi, *Le colonne e il Tempio*, 179-204; Marcello Fagiolo dell'Arco, "Una nuova introduzione ai segreti dell'ordine salomonico" introducción a *ibidem*, VII-XLI; Paolo Portoghesi, "Il breve incontro tra due rivali. Bernini, Borromini e il Baldacchino di San Pietro", *Arte & storia* 35 (2007-08): 130-137; Irving Lavin, "The Baldacchino. Borromini vs. Bernini. Did Borromini forget himself?", en *Visible spirit. The art of Gian Lorenzo Bernini*, ed. por Irving Lavin (London: The Pindar Press, 2009), 2:1336-1384.

de la inauguración de la obra¹⁴. Bernini no se conforma con reproponer fielmente el antiguo modelo pétreo sino que, además de modificar las medidas y de elegir otro material, transforma las columnas tanto en la división de sus partes (marcada con anillos recubiertos por una lámina de oro) cuanto en sus pormenores decorativos, sustituyendo los tradicionales pámpanos por brotes y hojas de laurel doradas¹⁵, querubines y emblemas de la familia Barberini¹⁶. El fuste presenta, en la base, anchas y carnosas hojas de acanto en relieve de donde parten profundas acanaladuras de desarrollo helicoidal, mientras que los dos segmentos superiores están decorados con los elementos antedichos.

El Baldaquino posee un triple significado: el primero de ellos histórico a través de la paráfrasis de las columnas “salomónicas” y de la traza general de su planta, que evoca la antigua tumba del apóstol; el segundo litúrgico, con la referencia al Santísimo Sacramento mediante las columnas y la figura de Cristo; y el tercero religioso-geográfico con la representación de Jerusalén como lugar de redención cristiana (figura de Cristo resucitado y columnas “salomónicas”). El resultado es de una extraordinaria importancia para sucesivos desarrollos en todo el mundo católico.

La siguiente intervención de Bernini en la basílica de San Pedro incide en la decoración de las pilastras que sostienen la cúpula en los que se ubicarán definitivamente las reliquias (1633-1641), un encargo que le es confiado mientras se encuentra trabajando en el Baldaquino. El proyecto, realizado bajo Urbano VIII, se diseña como “marco” para la tumba de Pedro en el que cuatro de las más importantes reliquias del período de los apóstoles adquieren significado y forma en relación al Baldaquino; para ello, Bernini decide reutilizar las antiguas columnas torsas de la *pergula* y, en lo relativo a su decoración, reincide en la doble referencia a la Iglesia antigua y al templo de Jerusalén¹⁷.

Con la conclusión del Baldaquino berniniano y también gracias a los numerosos tratados que, a partir de Vignola, estudiaron su sistema geométrico-constructivo, surge una nueva fase de realización para las columnas. Entre los siglos XVII y XVIII la arquitectura religiosa se

¹⁴ En las memorias para la fiesta de San Pedro del 30 de junio de 1627, demostrando la convicción de que las columnas bronceas berninianas suponían una referencia jerosolimitana, se lee: «habiéndose descubierto en ocasión de tal fiesta las cuatro columnas grandes y hermosísimas hechas nuevamente de bronce dorado a semejanza de las que estaban en el Templo de Salomón, algunas de las cuales se ven en mármol en dicha basílica vaticana» citado por Oskar Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, ed. curador D. Frey y otros., Vienna 1928-1931, vol. II, n. 1130, p. 345. La alusión al Templo retorna en ocasión del fin de la obra y de su inauguración para la fiesta de San Pedro el 2 de julio de 1633: «fue descubierto en aquella basílica el rico y suntuoso baldaquino de bronce dorado sobre el altar de los SS. Apóstoles, sostenido por las cuatro grandes columnas de la misma manera fabricadas como las que estaban en el templo de Salomón, con cuatro grandes ángeles en las caras exteriores de los arquivadillos, con otros angelitos en los cuatro frontispicios, con las armas de Su Santidad en las caídas de dicho baldaquino, todo en bronce dorado»: *Ibidem*, 421 n.1600.

¹⁵ Cfr. Marcello Fagiolo dell'Arco y Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro barocco* (Roma: Bulzoni, 1967), 206 y Torgill Magnuson, *Rome in the Age of Bernini* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982-1986), 158 donde se recuerda que el laurel, que Bernini usa en lugar de los pámpanos de uva, lo eligió Urbano VIII como devoción por la literatura en su emblema personal.

¹⁶ «El Baldaquino es así al mismo tiempo corona para san Pedro y símbolo de su victorioso martirio (véanse igualmente los ramos de palma del coronamiento) pero también un monumento personal para el vicario de Pedro, el poeta-papa»; Fagiolo dell'Arco y Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione*, 206.

¹⁷ Las columnas antiguas, según se creía entonces, eran reliquias y por ende probable que al ubicarlas a los lados de las crujías se quisiera subrayar la presencia de las reliquias más importantes de la basílica, las que provienen de Jerusalén y se vinculan estrechamente con la vida y la pasión de Cristo y el primer cristianismo; una referencia que la Iglesia de esa época tendía a destacar. A la iglesia antigua y a los tabernáculos de las reliquias se refiere sin duda la idea de realizar el altar para contener las reliquias en posición elevada como era el antiguo altar de la reliquia del Rostro Santo, también con columnas entorchadas dibujado por Giacomo Grimaldi en “Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano”, *Codice Barberini latino* 2733, fol. 92r, Biblioteca Apostólica Vaticana, editado y anotado por Reto Niggli, *Codices e Vaticanis selecti* 32 (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972): 69-74.

enriquece con formas y espacios basados en el Templo, convertido ya en arquetipo y prototipo. Pero en las obras realizadas cualquier actitud arqueológica resulta lejana: «No se trata, pues, de un renacimiento de lo hebraico sino de actualizar en forma permanente, e insistimos, en forma católica - universal - todo lo que procede de inspiración divina. La historia sirve de apoyo no al prejuicio, sino al desenfado creativo. Arqueología de símbolos que no se anquilosan. Encuentros con el pasado, sin lastres académicos»¹⁸.

Se asiste, así, a una nueva “modalidad salomónica” que en el Sietecientos se expandirá a todos los países católicos y se codificará como “barroco salomónico”, una corriente artística definida por el uso de partes arquitectónicas y elementos decorativos explícitamente referidos al Templo.

Según González Galván, «El salomonismo como idea simbólico-artística, encontró su forma de mayor prestigio en el barroco, estilo que pujante y adaptable hizo del ‘orden divino’, especialmente durante el siglo XVII y principios del XVIII, si no su modalidad exclusiva, sí el estandarte más significativo desde el punto de vista universalista del estilo»¹⁹. Y, en este sentido, las columnas entorchadas, la rica decoración de las iglesias, los altares recubiertos de oro, devienen “agentes infiltrados” del salomonismo.

La “fecha de nacimiento” aceptada por la historiografía oficial para el “barroco salomónico” coincide con la terminación de los trabajos del Baldaquino vaticano pues con el éxito de este arquetipo se inaugura, en efecto, la codificación y el largo período de propagación de dicho elemento, que en el mundo hispánico alcanzó proporciones de una magnitud impresionante.

Para comprender el fenómeno de la difusión de las columnas salomónicas es importante analizar los requerimientos de los mecenas, que en algunos casos incluían en los contratos indicaciones específicas²⁰, los sermones religiosos leídos en oportunidad de la inauguración de iglesias y capillas²¹, los dibujos y grabados contenidos en las guías ilustradas de Roma que recordaban el prestigio de la Columna santa y del edículo berniniano y los tratados de arquitectura, cuyos grabados conocían frecuentemente una circulación autónoma. Se puede entender así aquello que, al menos en el mundo hispánico, se considera un fenómeno masivo, aceptado y reconocido no solo por los eruditos sino también por el pueblo llano. El primer ejemplo de columnas salomónicas realizadas en España es el *retablo* para la capilla de las

¹⁸ Manuel González Galván, “El oro en el barroco”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 45 (1976): 94-95.

¹⁹ *Ibidem*, 92.

²⁰ En España se estipulaban contratos precisos entre artistas y clientes, con cláusulas de compromiso para ambos. No hay retablos sin proyecto y en algunos casos el folio sobre el que se diseñó se dividía en dos al convenir el contrato, agregando una parte para mayor garantía del cliente, que conservaba una copia, al protocolo. Los proyectos eran una guía general que definía la estructura arquitectónica y el sujeto de las imágenes pero sin anular los márgenes de libertad del artista para introducir variaciones durante las obras.

²¹ Destinadas a la instrucción de los fieles, son una fuente de información también para la concepción del arte y de la arquitectura: «cuando se inaugura un templo, el sermónista no se limita a elevar el pensamiento de los fieles, sino que nos le describe y hace gozar con sus excelencias. El pueblo recibía del predicador una lección de arte, aunque éste buscara las puras raíces religiosas». Juan José Martín González, introducción a *Los sermones y el arte*, de María del Pilar Dávila Fernández (Valladolid: Secretariado de publicaciones Universidad de Valladolid, 1980), 5.

La influencia sobre el público es relevante además pues muchos sermones se publicaban. Algunos predicadores usan las imágenes de las iglesias o retablos para dar claridad al mensaje: «Al espectador actual le resulta difícil realizar la lectura de un retablo, tanto por lo que hace a la arquitectura como a la imagen, pero las dos eran conocidas por los eclesiásticos y por los fieles (...) Si se parte de la consideración de que la imagen es el soporte de la oración y de la predicación, el pueblo a quien se dirige debe estar preparado para captar su mensaje, para hacer una correcta lectura». Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 7.

Reliquias en la catedral de Santiago de Compostela²², cuya gran novedad estriba en que aquí adquieren por primera vez una función estructural. El ejemplo realizado en Santiago abre camino a sucesivas realizaciones de columnas torsas que en una primera fase se utilizan en los *retablos* y, posteriormente, en edificaciones cada vez más complejas²³. El *retablo*, en efecto, es precursor en el barroco español de toda forma de renovación artística y arquitectónica.

El pasaje de la arquitectura clasicista a la barroca viene marcado, en el mundo hispano, por la introducción de la columna salomónica, que representa la señal más significativa del cambio de gusto, dando origen a un nuevo tipo de *retablo*: el “retablo salomónico”, caracterizado por una planta lineal, con columnas de orden gigante colocadas sobre la misma línea de fachada que articulan el espacio. El modelo tetrástilo resulta el más utilizado por los maestros barrocos, si bien existen variantes en cuanto al número o la posición de las columnas. El uso del orden gigante crea espaciosas calles dentro de los cuales se desarrollan formas muy variadas, el coronamiento se concibe en cambio como un ático a cuyos lados se ubican habitualmente otras columnas salomónicas menores, mientras que las partes laterales adquieren un perfil ricamente decorado. La estructura de estos *retablos* permanece sustancialmente constante en el tiempo aunque aparecen variaciones determinadas por necesidades de adecuación al lugar, por influencias locales y regionales o por una evolución del gusto. La decoración se desarrolla en dos fases: en la primera prevalecen pámpanos de vid y racimos de uva, y en la segunda se sustituyen por hojas de acanto o de laurel u otros motivos vegetales. La ornamentación continua siendo, en cualquier caso, «La piedra angular del retablo barroco. Movimiento por un lado y significación eucarística por otro resultan imprescindibles para expresar un estado emocional, un efecto sorpresivo. Pero la columna evolucionó hacia formas menos agitadas; se fue desprendiendo de vides, incorporándose nubes, guirlandas, tallos de laurel; llegó a quedar desnuda»²⁴. El retablo, en sus encasamientos, ostenta un repertorio de imágenes, esculturas y pinturas distribuidas horizontalmente (cuerpos) sobre el altar o en el ático, y verticalmente (calles) en los intercolumnios, según un jerarquía precisa: en la parte central, más importante, con frecuencia se dispone el santo titular o la virgen; si el repertorio temático es serial se ordena de izquierda a derecha y de abajo arriba. Después del Concilio de Trento, el retablo se convierte en un medio para instruir a los fieles; un estímulo visual complementario a la catequesis y al sermón popular: «incluso las almas contemplativas más elevadas que practicaban la meditación se podían ayudar de las imágenes de los retablos para fijar la imaginación sobre el lugar y escena objeto de la meditación a la manera de la ‘composición de lugar’ de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola»²⁵.

Asimismo, el culto de la Eucaristía afirmado tras el Concilio trentino da origen a tabernáculos monumentales que ocupan la parte central del retablo. La majestuosidad de estas

²² Del retablo, destruido por un incendio en 1921, solo se conservan las columnas, custodiadas hoy en el Museo de la Catedral. Ramón Otero Tunez, “Las primeras columnas salomónicas de España”, *Boletín de la Universidad de Santiago* 63 (1955): 337-351; Miguel Taín Guzmán, “Fuentes romanas gráficas y literarias del baldaquino y la pérgola de la catedral de Santiago”, *Archivo Español de Arte* 79 (2006): 139-55.

²³ Cfr. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El retablo barroco* (Madrid: Información y Revistas, 1992); María Faustina Torre Ruiz, *Estudio sobre la columna salomónica* (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004); Martha Fernández, *Estudio sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma, 2011), 49-130 y 273-364.

²⁴ Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 141.

²⁵ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “El retablo barroco en Salamanca. Materiales, formas, tipologías”, *Imafronte*, Universidad de Murcia, 3-4-5 (1987-88-89): 252.

estructuras se amplifica con el uso de columnas salomónicas con decoraciones vitáceas que subrayan el simbolismo sacramental.

Los años treinta son decisivos para la introducción de los retablos salomónicos en el mundo hispano: entre 1630 y 1633 se realiza en Granada el retablo mayor de la iglesia de los Jesuitas (hoy de los Santos Justo y Pastor) con cuatro columnas salomónicas obra de Francisco Díaz de Ribero, uno de los exponentes principales del protobarroco granadino que en 1623 entró a formar parte de la compañía de Jesús y fue encargado de las obras de la orden en la región. El retablo está conformado por dos órdenes: el inferior, tetrástilo, con columnas torsas de siete acanaladuras, alberga en su parte central un monumental tabernáculo. Las se alzan sobre un basamento alto y aparecen decoradas con brotes de vid y racimos de uva. Un alto arquitrabe separa el ático que ostenta en el centro un crucifijo y dos relicarios, flanqueados por columnas salomónicas similares a las inferiores, antes descritas, mientras en los sectores laterales hay dos espacios menores destinados a contener imágenes. Este retablo aún no alcanza la plenitud barroca, pues la estructura general está dividida en dos órdenes y las columnas salomónicas no tienen la monumentalidad del período de madurez.

A partir de la segunda mitad del Seiscientos, el retablo barroco o salomónico adquiere mayor profundidad con columnas aisladas de la estructura y decoraciones más naturalistas.

En 1673 Juan Fernandez es encargado por el Colegio Real de los Jesuitas de Salamanca a realizar el retablo mayor de la iglesia de La Clerencia. La obra, de gran importancia en la evolución de la retablística española, fue considerada el ejemplo que prefigura el retablo churrigueresco²⁶. Allí Fernandez proyecta un retablo de orden tetrástilo y columnas salomónicas gigantes de acentuadas curvaturas y decoraciones de vides de leve relieve, pintada con colores brillantes sobre fondo dorado. El arquitrabe y la molduración superior, que separan del ático, replican los de la fábrica de la iglesia para subrayar su voluntad de integración. Las columnas, situadas a los lados del enorme tabernáculo, están en posición avanzada y velan sendas columnas traseras, mientras que las laterales están ricamente decoradas con festones de motivos vegetales y fruta en los pedestales. Las calles entre las columnas laterales acogen cuatro nichos que contienen las estatuas de los Santos Doctores Padres de la Iglesia Latina y Griega, y sobre el arquitrabe, en correspondencia con las columnas, se encuentran los cuatro evangelistas.

Por último, en el ático, entre los escudos de Felipe III y Margarita de Austria, está representado S. Ignacio arrodillado ante la Virgen mientras redacta los Ejercicios Espirituales. El tabernáculo concluye con una cúpula sobre un elevado tambor.

Entre 1692 y 1694, José Benito Churriguera realiza, también en Salamanca, el retablo mayor de la iglesia de S. Esteban (**Fig. 3**), que se convertirá en un modelo importante para los retablos del siglo XVIII en España y en México, dando origen a todo un estilo artístico que, a partir de él y de la obra de sus dos hermanos Joaquín y Alberto, toma el nombre de churrigueresco²⁷. El retablo de Churriguera sigue en su planta el modo semicircular del ábside;

²⁶ Cfr. Maria Teresa Igartua Mendía, “Desarrollo del Retablo barroco en Salamanca”, *Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la orden de la Merced*, 98-99 (1972): 391.

²⁷ Término acuñado en manera negativa como crítica por parte del academicismo neoclásico al estilo barroco y en especial a la familia Churriguera, considerada responsable de obras que merecían este epíteto; era por ende sinónimo de producciones que se consideraban monstruosos por sus excesos decorativos. La historiografía española actual tiende a definir con la expresión “pre churrigueresco” la fase en que se introduce una rica ornamentación pero manteniendo la estructura arquitectónica plana y denomina, en cambio, “churrigueresco” al estilo de las obras en que la decoración aumenta su intensidad involucrando asimismo a las partituras arquitectónicas en un crescendo de movimiento plástico.

con 16 metros de ancho y 24 de alto, el ático ocupa todo el espacio absidial e introduce por primera vez esta modalidad arquitectónica en la ciudad. Las columnas salomónicas, de orden gigante, situadas en diferentes planos, subrayan el sentido de profundidad, mientras que la rica decoración en altorrelieve, típica del lenguaje plástico de Churriguera, no oculta la estructura arquitectónica del orden gigante sino que la envuelve y destaca. En el centro hay un tabernáculo monumental de planta cuadrada con columnas salomónicas a cuyos lados aparecen estípites por vez primera. El tabernáculo está coronado por una cúpula sobre tambor: su simbolismo es tan relevante que, según Rodríguez de Ceballos, «pocas veces un retablo posee, como éste, un sentido eucarístico tan paladinamente expresado y raras veces se justifica tanto como aquí el uso de pámpanos de vid enroscándose al fuste de las columnas salomónicas»²⁸. El efecto escenográfico de la estructura se enfatiza mediante un velario con una pintura de una escena de la *Asunción* maniobrada mecánicamente para ocultar el tabernáculo.

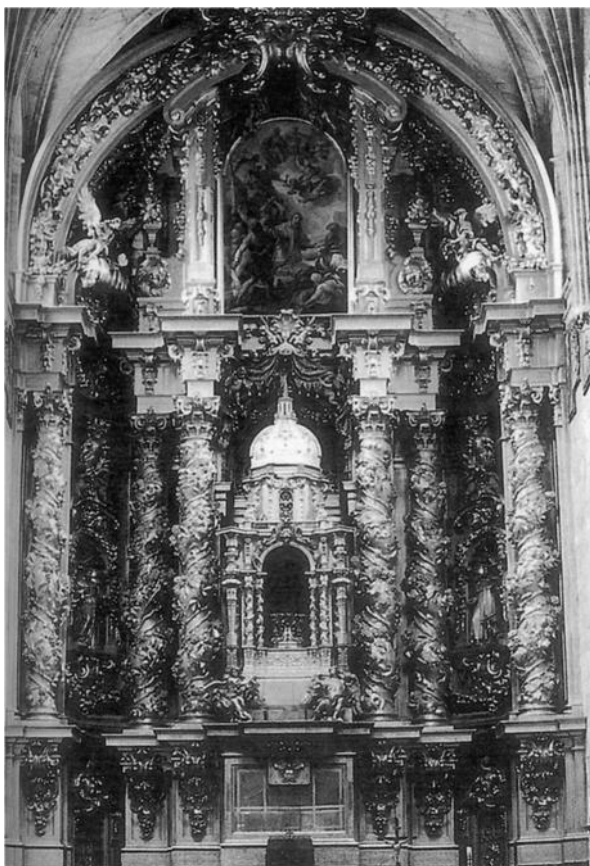


Fig. 3 - Retablo mayor de la iglesia de S. Esteban en Salamanca, 1692-94, J. B. Churriguera. (Fonte: D. Salas)

En la misma iglesia José de Churriguera proyecta el retablo de la Virgen del Rosario, también con cuatro columnas salomónicas de orden gigante que, en este caso, sostienen arcos concéntricos semicirculares que evocan los retablos portugueses en los cuales este elemento representa una constante. De inspiración portuguesa es asimismo el sistema de gradas ubicado entre el camarín y el altar.

²⁸ Rodríguez G. de Ceballos, “El retablo barroco en Salamanca”, 242.

En la Italia meridional el uso de las columnas salomónicas está particularmente difundido, sobre todo en Puglia y Sicilia; sin embargo, la influencia del dominio español no se corresponde, al menos en el barroco, con una ascendencia artística directa. La independencia cultural y política sícula, defendida por la nobleza, se revela también en las expresiones artísticas, de suerte que el uso de las columnas salomónicas y del salomonismo en general, asume significados a un tiempo religiosos y políticos: la región reclamaba para sí «el derecho hereditario a la corona de Jerusalén, la cual sería otorgada al monarca ibérico no en su calidad de Rey de España sino en la de Rey de Sicilia»²⁹. Las obras del barroco siciliano se enriquecen así con acentos decorativos y se cargan de mensajes hasta el punto de parecer verdaderas partituras de programas iconológicos, según los principios de persuasión y retórica típicos del barroco.

El uso de columnas torsas, definidas en los documentos “*alla salomona*”, se difunde en los aparatos efímeros pero también en los altares de las iglesias; su presencia constituye una evocación simbólica que asimismo asume valor por su particular aspecto formal. «En la tribuna más que en otro lugar se celebraba la Majestad donde se erigió una solemne Maquina de orden Corintio con basamentos sobre los que se levantaron cuatro columnas, con el arte serpenteante de Salomón»³⁰. En las obras sicilianas es evidente la derivación tanto de los ejemplos vaticanos como de algunas realizaciones espeñolas; sabemos que los tratados de Vignola, de Andrea Pozzo y de Juan Caramuel eran conocidos en la isla y tampoco se puede excluir una influencia directa y personal de este último en la cultura arquitectónica meridional, consecuencia de su permanencia en Campania en zona napolitana. Por otra parte, no se debe olvidar el paso por la isla de Juan Carlos de la Falla³¹, autor del *Tratado de la Architectura* (1636)³² que contiene la descripción de «una columna torta ó salomonica» y el modo de construirla geométricamente³³. También debe recordarse que Guarino Guarini, entre 1660 y 1662, empleó columnas entorchadas en la iglesia dell’Annunziata, en Mesina.

Uno de los artistas que con mayor constancia experimentó el uso de columnas retorcidas es el palermitano Paolo Amato, miembro de la orden *degli Infermi*; la adopción de este elemento está presente en más de dos tercios de sus obras y proyectos a tal punto tal que «algunas obras se le atribuyeron, y las atribuciones nunca se cuestionaron luego, casi exclusivamente en base a la presencia de dichos elementos constructivos»³⁴. En las columnas que él realizó se aplica constantemente una particular solución compositiva: las columnas se ubican siempre sobre un alto estilóbato para conservar una imagen de solidez, en general poseen seis acanaladuras espirales si bien con frecuencia el primer tercio del fuste es cilíndrico y por tanto la cantidad de espirales se reduce a cuatro, mientras que la decoración es muy variada y puede presentar motivos vegetales o florales en las golases.

El interés de Amato no resulta casual pues, en efecto, es autor de un tratado de

²⁹ Maria Clara Ruggeri Tricoli, *Paolo Amato. La corona e il serpente* (Palermo: Epos, 1983), 74.

³⁰ P. Giacomo Spinelli, *Eco festiva de’ monti, che fan risonare per il mondo le glorie, e i trionfi della gloriosa patrona S. Rosalia vergine palermitana* (Palermo: per Giosepe la Barbera, 1689), cit. por Ruggeri Tricoli, *Paolo Amato*, 67 n1.

³¹ Juan Carlos de la Falla fue preceptor del hijo de Felipe IV, Don Juan de Austria, cargo con el que sigue a su pupilo en su viaje a Cataluña, Sicilia y Nápoles.

³² La obra de Juan Carlos de la Faille, *Tratado de la Architectura por el Rever.do P.e M.o Juan Carlos de la Falla de la Compañía de Ihs en el Colegio Imperial de Madrid*, (manuscrito inédito n.3729, 1636) Biblioteca Nacional de Madrid.

³³ Faille, *Tratado de la Architectura*, parte III, cap. I, “De los ornamentos de las partes in particular”, fol. 15r.

³⁴ Ruggeri Tricoli, *Paolo Amato*.

perspectiva en el cual utiliza, entre sus fuentes principales, a Villalpando y Caramuel³⁵. Asimismo poseía una copia del tratado de Caramuel en cuya contracubierta, además de consignar su nombre, había reproducido el dibujo del frontispicio del tratado que, como es bien sabido, presentaba un baldaquino con columnas torsas. Esta afinidad con dos de los teóricos que estudiaron el templo de Salomón nos conduce al singular clima cultural siciliano de la segunda mitad del Seiscientos, en cuyo seno la difusión de la “Idea Salomonica” es constante y en algunos casos se aplica de modo explícito gracias también al papel asumido por las órdenes religiosas en la propagación de las nuevas ideas³⁶. Entre sus obras se debe señalar el altar dedicado a Nostra Signora Libera Inferni en el santuario de Gibilmanna (1684-85) de la catedral de Palermo³⁷. Este altar, con mármoles policromos, ejecutado por el escultor palermitano Baldassarre Pampillonia sobre un diseño de Paolo Amato, presenta columnas “*alla salomona*” con el primer tercio cilíndrico. Se debe advertir el sistema de gradas sobre el que se apoya la figura de la Virgen, así como las notables afinidades con el dibujo de Bernardo Simón de Pineda para la reforma del prebisterio de la Capilla Real de Sevilla (1689)³⁸.

La principal diferencia que puede observarse entre las columnas de los altares italianos y españoles reside en el tratamiento del fuste: in Italia el modelo más seguido es el de pie derecho decorado con motivos vegetales solo en las golas y el dorado se emplea para acentuar la ornamentación, que tiende a limitarse a motivos vegetales de hojas entrelazadas a lo largo del fuste. Las hojas de acanto y de laurel se prefieren a la vid eucarística, mientras que los capiteles, como en los ejemplos españoles, son prevalentemente corintios.

En Sicilia occidental este tipo de columna se encuentra en Palermo en los altares del Crocifisso y de la Madonna del Carmelo (**Fig. 4**), que cierran el transepto de la iglesia del Carmine (1683-1684), obra de Giacomo Serpotta en colaboración con su hermano Giuseppe. Las columnas salomónicas, ubicadas sobre un alto estilóbato, están marcadas por un anillo en el primer tercio y poseen una riquísima decoración de estuco en las golas con ilustraciones de escenas religiosas, ángeles, animales y follaje que resaltan sobre el dorado del fuste. Ejemplos similares se encuentran en la capilla dedicada a San José en la iglesia palermitana de S. Domenico, con columnas entorchadas de mármoles policromos, y en la capilla del Crocifisso en Monreale. En la zona oriental de la isla, las columnas poseen, en cambio, un tratamiento plástico diferente, más geométrico, a causa de una acentuación del efecto de surco de las golas. Así, en la iglesia de S. Maria Maggiore en Ispica, reconstruida tras el terremoto de 1693, tanto en el altar mayor como en el de la capilla a su derecha, las columnas presentan seis espirales, decoradas con motivos vegetales en las golas.

Cualquier estudio sobre altares con columnas salomónicas debe dedicar una atención especial a la obra del padre Pozzo, quien tras haber codificado las reglas compositivas y geométricas de las columnas torsas experimentó su empleo en algunas obras que ilustra en su

³⁵ Frisando el tercer lustro del Setecientos Paolo Amato publica un tratado de perspectiva titulado *La nuova pratica di prospettiva nella quale si spiegano alcune nuove opzioni e la regola universale di disegnare in qualunque superficie qualsivoglia oggetto* (Palermo: per Vincenzo Toscano, 1714).

³⁶ Desde 1529 en la ciudad de Siracusa estaba establecida la Orden de los Caballeros Jerosolimitanos.

³⁷ Tras la transformación neoclásica de la Catedral palermitana, la capilla se desmontó y se vendió en 1785 al padre guardián del Santuario de Gibilmanna, donde aún se encuentra. Antonio Zanca, *La Cattedrale di Palermo* (Palermo: IRES, 1952), 280-281.

³⁸ El dibujo se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla, citado por Marco Rosario Nobile y Domenica Sutura, “Nelle terre degli eretici. Le opere degli allievi di Carlo Fontana in Sicilia”, en *Carlo Fontana 1636-1714. Celebrato architetto*, ed. por Paolo Portoghesi, Francesco Moschini y Giuseppe Bonaccorso, http://www.accademiasanluca.eu/news/2014/2014.10.22-24_convegno_carlo.fontana/documenti_visivi/iii/16_sutura-nobile.pdf.

tratado. Entre 1694 y 1699 lleva a cabo los altares de la iglesia romana de S. Ignazio, que se convertiría en modelo para sucesivas realizaciones en el mundo hispano y en Italia meridional. Las columnas salomónicas, definidas en los documentos como “*colonnnette fatte a spira*”, se disponen pareadas a los lados del altar para encuadrar el enorme altorrelieve que representa a San Luis Gonzaga, su dedicatario. Son columnas de seis espirales en mármol verde antiguo con una decoración de hojas enlazadas en bronce dorado que “*van serpendo*”; la riqueza del material empleado acentúa el efecto plástico y el claroscuro de la sinuosidad del fuste subraya el dinamismo del conjunto.



Fig. 4 - Altar de la Madonna del Carmelo, iglesia del Carmine, Palermo, 1683-84, G. Serpotta.
(Fotografía de la autora)

En los territorios bajo dominio español, el argumento de las columnas salomónicas se retoma en retablos y fachadas de iglesias. Se debe observar que en el Nuevo Mundo dicho proceso reconecta con el simbolismo bíblico que aquí se remonta a los primeros decenios de la conquista, como demuestran los escritos de los misioneros franciscanos y carmelitas³⁹, que ven en estas tierras una nueva Jerusalén⁴⁰. La rica ornamentación incluida en los retablos responde,

³⁹ Cfr. Santiago Sebastián, “La significación Salomónica del Templo de Huejotzingo (Mexico)”, *Traza y Baza* 2 (1973): 77-88 y González Galván, “El oro en el barroco”, 73-96.

⁴⁰ En la *Historia Ecclesiastica Indiana*, Jerónimo de Mendieta (1525-1604) compara la conquista de Cortez en Nueva España a la de Moisés para liberar de la esclavitud a los hebreos de Egipto. El padre franciscano llega a dividir la Historia de la Iglesia católica en el Nuevo Mundo en dos períodos relacionados con los del pueblo hebreo: la Edad de Oro (1524-1564), que corresponde al lapso temporal establecido entre Moisés y la destrucción de Jerusalén a manos de Nabucodonosor, y un segundo período (1564-1596), que corresponde a la esclavitud de los hebreos por parte de los babilonios. Para los hombres de los siglos XVI y XVII era natural partir de la Biblia para dar las primeras interpretaciones del Nuevo Mundo que de alguna manera representa el Paraíso Terrenal. No se debe olvidar que Cristóbal Colón, en su tercer viaje, ve al Orinoco como a uno de

también ella, a la voluntad de persuasión de los fieles mediante el uso de las imágenes. Los primeros cambios se inician en la mitad del '600 y alcanzan la plena madurez durante el '700. En Nueva España se pueden distinguir, desde el punto de vista compositivo, dos tipos de retablos que tienen como común denominador la inspiración en modelos manieristas. Ejemplo del primer tipo es el retablo de los Reyes en la catedral de Puebla, realizado por el ensamblador Lucas Mendéz entre 1646 y 1650⁴¹, que constituye el primer ejemplo americano de retablo con columnas salomónicas. Se compone de un único cuerpo tripartito cuya parte central, más amplia, está marcada por un gran arco alrededor del cual hay una disposición reticular de tipo clásico, similar y casi contemporánea a la del retablo de la Trinidad de la catedral de Cuzco, realizado por Martín de Torres en 1656. De tipo diverso es el retablo de San Pedro en la Catedral de Ciudad de México, que deviene asimismo modélico para otros retablos con columnas salomónicas. Para esta obra se contrató en 1672 al maestro dorador Alonso de Jerez. También en este caso la composición reticular es de ascendencia manierista, con una planta tripartita y tiene tres diferentes tipos de apoyo: columnas revestidas, columnas salomónicas y pilastras-hermas en la parte superior.

A partir del 1700 el sistema ornamental de los retablos se complejiza e inicia a cargarse de elementos decorativos que, desde el punto de vista formal, tienden a homogeneizar el sistema de composición reticular sin destruirlo. A medida que pasa el tiempo se asiste a ulteriores variantes en el movimiento de las partes del coronamiento, en el revestimiento de todas las superficies, en la duplicación y avance de las columnas salomónicas respecto del plano de la fachada, siempre muy decoradas con frutos y motivos vegetales. Los retablos asumen así un carácter más orgánico, con una fuerte acentuación de la parte central y un tratamiento formal del ático y el coronamiento como en los ejemplos del retablo mayor de Jesús María (José de Castilla, 1708) o en el de San Francisco en La Paz (1774). El retablo adquiere así una plasticidad renovada y una unidad que sustituye al emparillado regular e impone una lectura global a partir de elementos iconográficos de valor simbólico en clave decorativa. En estas obras, las columnas salomónicas ornadas a base de vides articulan el espacio del retablo subrayando su parte central; sirvan como ejemplo los retablos jesuitas de San Francisco Javier y San Ignacio (**Fig. 5**), en la iglesia de la Compañía en Quito (1735-1740 aprox.) o el de San Ignacio en la iglesia de San Pedro y el mayor en San Carlos, Lima (1758-1766 aprox.), con columnas salomónicas pareadas flanqueando el nicho central del santo titular.

A lo largo del período barroco, tanto en España como en los dominios españoles, las columnas torsas se transforman creativamente, según un proceder que las desvinculará progresivamente no solo de los modelos romanos sino también de la codificación de los tratados hasta hacer de ellas puros elementos decorativos, soportes de una exuberancia ornamental como fin en sí mismo. La rica exornación que, para recordar la vid eucarística y los ejemplos vaticanos, presenta con frecuencia pámpanos y racimos de uva será posteriormente reemplazada por diferentes tipos vegetales, entre los que destacan el laurel y el acanto a causa de su follaje atormentado y dinámico. En el Nuevo Mundo, la decoración se ve en ocasiones

los cuatro ríos del paraíso, y que Antonio León Pinelo en su *El paraíso en el Nuevo Mundo* (principios del s. XVII) se propone demostrar que los cuatro ríos sudamericanos (Orinoco, Amazonas, Magdalena y Río de la Plata) eran los descritos en el Génesis. Cfr. Sebastián, "La significación Salomónica", 75-88.

⁴¹ Sobre la identificación del autor hubo numerosos estudios, también porque en los documentos había una carta escrita por el obispo Juan de Palafox a Felipe IV, el 1 de mayo de 1646, donde afirma que el autor era «Montañes, famoso escultor de Sevilla»; cfr. Fernandez, *Estudio sobre el simbolismo*, 275.

caracterizada por presencias indígenas: la uva es sustituida por el maíz y todo tipo de vegetación local y las aves del modelo de San Pedro dan paso a papagayos y otros pequeños animales autóctonos. El gusto por la ornamentación fitomorfa alcanza tal profusión que llega a ocultar la estructura del fuste, determinando una progresiva pérdida del significado originario y, según Germain Bazin, un detrimento de su “fuerza expresiva”⁴².

El empleo de estas columnas se interrumpe a fines del siglo XVIII cuando en el mundo hispano se difunde el uso de complejas pilastras en forma de pirámide truncada invertida (“estípite”) y en el resto de Europa triunfa el clasicismo. La desaparición de las columnas salomónicas no significa, sin embargo, el fin del mito, pues los primeros estudios orientados a cuestionar el origen jerosolimitano recién se iniciarán a fines del siglo XIX.



Fig. 5 - Retablo mayor de la Iglesia de S. Ignacio en Quito, 1735-40, B. de Legarda.
(Fonte: D. Salas)

⁴² Como afirma Bazin de esta forma «ces évocations de la nature, d'autant plus poétiques qu'elles projettent l'imagination de l'humain séjour vers l'au-delà, vont disparaître avec la colonne salomonique»; Bazin, “La colonne”, 58.

Transferencias estéticas entre los retablos de Sevilla y Minas Gerais en el ocaso del siglo XVIII

Carlos Javier Castro Brunetto¹



El arte realizado en Minas Gerais durante la segunda mitad del siglo XVIII nos sorprende por su originalidad y ruptura de los convencionalismos dictados por el tribunal de la Inquisición, tanto de Portugal como de España. Concretamente en el caso brasileño y específicamente *mineiro*, poco o nada pudo hacer el Tribunal inquisitorial de Lisboa, por fuerza de la distancia geográfica y humana, además de la complejidad del territorio. Fruto de esta relajación de la norma son obras tan sorprendentes como el *cadeiral da Sé* de Mariana, es decir, el coro de canónigos de la principal sede de la región, completamente decorado por *chinoiserías*, que incluyen escenas amorosas, muy al gusto francés y laico del reinado de Luis XV, llegado al Brasil a través de los tejidos adamascados y los abanicos, como ya estudiamos en el pasado².

Es un lugar común aceptar que el arte colonial brasileño utiliza los estilos artísticos y normas del Barroco, además de algunos elementos renacentes, de forma desordenada y a veces casual, sobre todo en el gran periodo, el último cuarto del Setecientos, cuando las formas se presentaban como un inmenso baúl de las maravillas del que cada escultor, pintor o entallador tomaba aquellos elementos que le parecían singulares para mostrarlos caprichosamente, sin el pesado corsé de las normas, en los templos y retablos que espléndidamente se construían en tierras fluminenses, paulistas, *mineiras*, goianas e incluso en el Mato Grosso. Solo así podemos comprender, en un mismo edificio y con idéntica cronología, la utilización de fustes o capiteles de inspiración manierista, con retablos extraídos del *retábulo nacional português* del siglo XVII, con molduras típicamente *joaninas* y tallas, como las del maestro *Aleijadinho* y los escultores de la época, cuya inspiración directa se halla en las formas luso-flamencas del siglo XV, expresivas de la devoción barroca y reiterando, en muchos casos, la rigidez del primer Renacimiento que se aprecia en las tallas de barro o *paulistinhas*, moldeadas sin cesar desde el despertar firme del arte colonial brasileño, allá por 1600, hasta la actualidad.

El puzzle brasileño, a ojos de un estudioso rigorista es incomprensible, pero comprensible desde que empatizamos con la gracia y el *jeito* brasileño, cuando lo irracional se

¹ Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad de La Laguna (España).

² Carlos Javier Castro Brunetto, «Crítica al uso del término rococó: el caso del Brasil», in *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*, ed. Carlos Javier Castro Brunetto (La Laguna: Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, 2004), 75-76.

transforma en racional, lógico y cargado de razones que no permean las visiones más formalistas del arte.

En el campo del retablo, los numerosos congresos organizados durante los últimos años y la abundante bibliografía publicada, sobre todo desde la década de 1960, ha ido construyendo una imagen bien estructurada sobre los retablos luso-brasileños, su evolución estilística en la colonia y tras la Independencia, así como su interacción con la sociedad, tanto en el ámbito evidentemente religioso como en el laico. En un reciente artículo, João Henrique Sad Jr., tras elaborar un recorrido por la historiografía en torno al retablo brasileño, afirma que «podemos comprender o retábulo-mor barroco como o termo desta grande alegoria do caminho humano que é o corredor central da igreja»³. Convenimos que ese planteamiento es muy cierto, que el retablo no es solo mobiliario litúrgico, sino una metáfora de la espiritualidad humana y del camino de la salvación, además de un vehículo para la transmisión del poder, ya sea de la familia propietaria de la capilla donde se yergue, o de la hermandad que lo mandó a tallar. Por lo tanto, hay un lado tan divino como humano en este mueble, por lo que la vanidad de los clientes y los artistas es casi tan notable como el hecho de dar una morada digna a la Eucaristía o las imágenes de los santos. De hecho, creemos que el retablo es uno de los cruces más nítidos entre lo sacro y lo profano.

Abundando en esta teoría, hemos escrito muchos artículos en cuanto al refuerzo del retablo en el mensaje iconográfico o como epicentro del discurso espiritual y artístico. Sin embargo, en esta ocasión preferimos abordar un caso singular de la retablística brasileña que siempre nos ha llamado la atención, no por su alegato iconográfico, sino por el lenguaje formal desarrollado. Nos referimos a los retablos colaterales de la capilla mayor y los laterales de la planta elíptica, de la iglesia de *São Francisco de Assis* en São João del-Rei, Minas Gerais.

La ciudad, fundada en 1713 dentro del ciclo de las *bandeiras* o entradas de paulistas y esclavos en busca de oro, en plena región del río das Mortes, prosperó con rapidez, y hacia 1749 se iniciaría el proyecto de construcción de un templo para albergar a la Orden Tercera de Penitencia de San Francisco, según informa el IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)⁴. En este trabajo no profundizaremos ni en la historia del edificio ni de la Hermandad, remitimos al trabajo del historiador sanjoanense Antônio Gaio Sobrinho⁵. Lo que nos preocupa es, como ya hemos dicho, el conjunto de los retablos laterales del templo. Es evidente que excluimos el retablo mayor. Su diseño ha sido atribuido al maestro Francisco de Lima Cerqueira (1728-1808), sin ninguna duda, a partir de la identificación por Judith Martins de un documento registrado en el *Livro Segundo de Termos da Ordem Terceira*, fechado en 1781, en el que la Hermandad le encarga dicho retablo con la supervisión del autor del diseño arquitectónico del templo y de la portada,⁶ que no es otro que el maestro natural de Ouro Preto, Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho* (1730/1738-1814). Ante la discusión surgida años después en torno al debate sobre la autoría del diseño de planta y portada, es decir, si es obra de Aleijadinho o Lima Cerqueira, Myriam Ribeiro de Oliveira ha sugerido una autoría conjunta,

³ João Henrique Grossi Sad Jr., «Considerações sobre a historiografia dos retábulos luso-brasileiros: autores clássicos e contemporâneos». *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v. 6, n. 2 (2014), acceso 28 de septiembre de 2015, URL <http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/13p246.pdf>.

⁴ Acceso 28 de septiembre de 2015, <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/290>

⁵ Antônio Gaio Sobrinho, «Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis», *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, v. 11, n.11 (2005): 55-75.

⁶ Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, vol. 1 (Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974), 177.

es decir, un probable diseño de Aleijadinho con la colaboración en muchos detalles de Lima Cerqueira⁷.

Sin embargo, el retablo es arcaizante porque repite el modelo de tres calles, con columnas helicoidales pareadas separando las hornacinas laterales y cubierto de un arco de medio punto ligeramente rebajado y coronado por decoración iconográfica. Ese arcaísmo ya lo detectó un singular amante de Minas y de su historia, Augusto de Lima Júnior (1889-1970), cuya dilatada vida como jurista y diplomático le llevó a Portugal en varias ocasiones donde se ocupó de analizar el arte y los retablos portugueses para entender mejor el arte *mineiro*.

En su libro *A Capitania das Minas Gerais*, cuya primera edición data de 1940, reconoce la excelencia de los retablos de su tierra, edificados en el tercer cuarto del siglo XVIII, a partir de los modelos portugueses, y para mejor exaltarlos (Nossa Senhora do Carmo de Sabará, Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto) no ocultaba su decepción ante otros retablos *mineiros* de inferior calidad levantados hacia el final de la centuria:

“Esse altar se póde afirmar como modelo clássico da decadência barroca entre nós, pois, por sua estrutura geral, se vai desfazendo dos ornatos até à simplicidade desgraciosa dos característicos dos últimos anos do século XVIII e começo do dezenove (Carmo, Mercês, São Francisco de Ouro Preto, Matriz e Boa Morte, de Barbacena, São Francisco de São João d’El-Rei, etc ...)”⁸.

Pero añade, equivocadamente «Quase todos desenhados pelo Cônego António Caetano de Sousa, arquiteto das ordens». En realidad, lo importante es que el autor percibió un cierto retroceso en este retablo mayor, pero, obviamente, porque hallaba un serio contraste con los altares laterales.

En cuanto al retablo y tras numerosas polémicas levantadas sobre su autoría, habiendo historiadores que señalaban Luís Pinheiro y otros a Aleijadinho, debate surgido por la redacción confusa de las propias fuentes, parece demostrado por el concienzudo estudio documental del historiador Alfredo Pereira de Carvalho que la talla fue ejecutada por el maestro Francisco de Lima Cerqueira, lo que queda avalado por muchos documentos⁹. Finalmente, Myriam Ribeiro de Oliveira, también sugiere que su autor fuese Lima Cerqueira frente a otras opciones¹⁰. Antes señalamos que es un retablo arcaizante por usar recursos que provienen del Seiscientos, a pesar del remate con la Santísima Trinidad en alto relieve, tallada con toda seguridad posteriormente. Aunque sea una obra conservadora en su concepto, no deja de estar bien concebida y ser original en las columnas que flanquean las calles laterales, porque sobre una estructura de mensulones y rocallas, se yergue un primer tramo columnario de apertura claramente helicoidal y brusco movimiento, que luego se transforma en un discurrir típicamente salomónico, con una decoración en relieve de hojarasca algo anodina: es un destello brillante en una obra convencional (**Fig. 1**).

⁷ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 232-233.

⁸ Augusto de Lima Júnior, *A Capitania das Minas Gerais*, (Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943), 181.

⁹ Alfredo Pereira de Carvalho, «Francisco de Lima Cerqueira e a construção da igreja de São Francisco de Assis», *Revista do Instituto Histórico Geográfico de São João del-Rei*, 5 (1987): 78-79. En ese mismo número de publicaron otros dos artículos de sendos autores sobre la misma materia, insistiendo en la autoría de Lima Cerqueira.

¹⁰ Oliveira, *O Rococó*, 261.

Lo habitual en estos casos es culpar de los proyectos aparentemente no satisfechos a los artistas, pero quien sabe si para realizar esta obra el lusitano de la región de Braga tuvo que amoldarse a las peticiones de la Hermandad y repetir una visión general del retablo, ya conocida. Pero al ir a comprobar las fuentes que pudieron aleccionar a Lima Cerqueira, inmediatamente pensamos en la popularísima obra de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, publicada en Roma en dos volúmenes en 1693 y 1700, cuyos grabados inspiraron muchos retablos levantados en la Europa del siglo XVIII y sus áreas de influencia, incluido Brasil. Pero una lectura más atenta de la bibliografía teórica nos recuerda que en 1761 apareció en Roma el libro de Giovanni Battista Piranesi titulado *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, que incluye entre sus múltiples grabados un aguafuerte, la lámina sexta, en el que se ofrece ese juego abrupto de sinuosidades como elemento propio de la conformación del gusto romano. ¿Pudo llegar a Minas algún libro de Piranesi, o láminas sueltas, hoy desaparecidas? La pregunta de siempre, pero en el arte, como en la vida, tales casualidades difícilmente existen, y aunque hoy no veamos con claridad el nexo, debió existir en su momento. Pero el hecho es que siempre la obra de arte, por su elocuencia, es el mejor de los testimonios. Así pues, un retablo aparentemente anodino, de Lima Cerqueira, no llega a serlo tanto.

Los retablos de la nave ovalada de la iglesia que nos ocupa, la de la *Ordem Terceira de Penitência de São Francisco*, representan, a nuestro juicio, un problema mucho mayor de comprensión. Cuando cualquier persona que llega a la ciudad y pregunta por la autoría de ese conjunto, es probable que le respondan: *do Aleijadinho!* Hasta ese punto se ha asentado el maestro en la memoria popular (**Fig. 2**).



Fig. 1 - Altar Mayor y retablos colaterales de san Francisco y san Luis.

Primer cuarto del siglo XIX.

Francisco de Lima Cerqueira y taller.

(Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)



Fig. 2 - Retablo de los santos Lúcio y Bona. Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller. (Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

Hasta cierto punto, es lógico. Teniendo en cuenta las referencias documentales que apuntan a una participación de Aleijadinho en el diseño de la planta y portada del templo, sumado al prestigio con el que contaba este artista en la historiografía brasileña tras la publicación en 1963 de la monografía del gran historiador del arte francés y profesor de *La Sorbonne* de París, Germain Bazin (1901-1990) titulada *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, era tentador por muchos motivos aproximar la autoría de la totalidad de los retablos a ese maestro. Pero antes de esa publicación, en 1956 dedicó un denso volumen a la arquitectura barroca brasileña que constituyó todo un monumento historiográfico para el futuro y en el que aborda la compleja autoría de los altares laterales del templo de la Hermandad. Sugiere que aunque pudo existir algún diseño preparatorio o se puede interpretar la presencia de Aleijadinho, lo cierto es que él lo atribuiría a una «escuela de Aleijadinho» conformada en los primeros años del siglo XIX¹¹. Quizás, una lectura inadecuada o un cierto halo de tradición oral hizo al jurista y escritor Afonso Arinos de Melo Franco aseverar que «também pertencem a Antônio Francisco Lisboa o risco dos altares colaterais»¹², creando algo de confusión, sin duda, involuntaria.

¹¹ Germain Bazin, *A arquitetura barroca religiosa no Brasil*, vol. 2, (Rio de Janeiro: Editora Record, 1983), 107.

¹² Tom Maia, Afonso Arinos de Melo Franco y Thereza Regina de Camargo, *São João del-Rei & Tiradentes*, (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978), 21.

Finalmente, Myriam Ribeiro de Oliveira, aunque reconoce una posible participación de Aleijadinho con algunos bocetos primarios, ve en los retablos laterales de *São Francisco* de São João del-Rei una intervención de maestros desconocidos, tal vez continuadores del maestro de Ouro Preto:

“Também tardia, a talha dos altares de São João del Rei, é, ao contrário, de excelente qualidade, embora lhe falte o sentido de coesão arquitetónica com amarração de todos os elementos, como nos demais retábulos do Aleijadinho. A tendência geral é o decorativismo detalhista, levando ao exagero das proporções, notadamente dos frontões ornamentais acima das sanefas”¹³.

Así pues, nuestra contribución comienza justo donde lo deja la historiografía del arte brasileña, que plantea este grupo de retablos como obras de calidad, pero sin filiación definida, con un leve resabio de Aleijadinho y una ejecución realizada ya en el siglo XIX. En ese momento entra nuestra experiencia profesional al servicio de proporcionar una hipótesis de trabajo sobre estos retablos, una propuesta para reflexionar conjuntamente sobre lo que considero uno de los conjuntos retablísticos más sorprendentes del Brasil, no por el trabajo de su talla, que es parca, sino por la originalidad extrema de muchos de sus diseños, apartados por completo de la tradición luso-brasileña.

Desde hace décadas estamos familiarizados con el arte brasileño, y especialmente con la gran región comprendida por Río de Janeiro, Minas Gerais y São Paulo y estos retablos nos parecían diferentes, pero, más allá de las consideraciones de estilo, forma y autoría, había algo de inquietante a la vez que familiar, porque, sin saber por qué, me hacían pensar en España. La lógica apunta a una filiación tradicional portuguesa y su continuidad brasileña por el uso de elementos, como el arco de medio punto ligeramente rehundido, recordando el *retábulo nacional português* del siglo XVII y con un ático preparado para decoración o heráldica, una cornisa curva y apuntada en el centro, con guardamalleta, como apreciamos en los retablos de san Francisco, san Luis rey de Francia (colaterales), san Pedro de Alcántara y santos Lúcio y Bona.

También es frecuente encontrar a finales del Setecientos retablos que incluyen esquinas achaflanadas con la apertura de nichos para la colocación de imágenes, caso de los retablos de la Estigmatización y la Aprobación de la Regla franciscana por Honorio III, o, como ya hemos señalado, con relación al retablo mayor del templo, la inclusión de columnas salomónicas, como sucede en los retablos de san Pedro de Alcántara y de los santos Lúcio y Bona. Además, la osadía de usar columnas acanaladas semisalomónicas divididas en su primer tercio, es una genialidad infrecuente en la tradición luso-brasileña, aunque, sin duda, nos remite, en este último caso, a las columnas del altar mayor.

Pero es desde la perspectiva formal un elemento el que despertó notablemente nuestro estupor e interés: los elevados paneles perforados creando una celosía, que a modo de sobre ático, cierran de forma de imaginativa una estructura a dos aguas, cercada por volutas y rocallas. Estas composiciones tan imaginativas están finalmente rematadas por penachos y otras formas ornamentales (**Fig. 3**).

¹³ Oliveira, *O Rococó*, 268.



Fig. 3 - Coronamiento del retablo de san Pedro de Alcántara.
Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller.
(Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

De todo ello se deducen varias cuestiones. En primer lugar, que no se trata de auténticos retablos receptáculo de imágenes para el fomento del culto. Las imágenes, propias de los programas iconográficos de la tradición franciscana brasileña, con esculturas vestideras concebidas en buena medida para la *procissão de cinzas* (procesión del miércoles de cenizas)¹⁴, no parecen ser los verdaderos protagonistas, sino el mueble en sí mismo; es decir, que lo que destaca al contemplar los retablos no son las imágenes y su significado devocional, sino la construcción visual del conjunto, con una estilizada, alta y delgada elegancia impropia de los retablos tradicionales luso-portugueses, ampulosos, tallados en muchas ocasiones hasta la extenuación, llegando al punto de que los mejores ejemplares ocultan la base arquitectónica del mueble litúrgico. En este caso es al contrario: la concepción arquitectónica supera a la talla y al mensaje iconográfico seráfico brasileño, inmóvil hasta el siglo XIX¹⁵, queda supeditado a la forma.

De hecho, hay que fijarse mucho para advertir los doce haces de luz que irradian de cuatro de los retablos: los dos colaterales y los de san Pedro de Alcántara y los santos Lúcio y Bona. O los detalles, tan bien elaborados, de las armas franciscanas sostenidas por ángeles en el retablo de san Francisco de Asís, y con idéntica disposición las lises de Francia en el de san Luis. Y como esos, otros muchos detalles.

Otra conclusión es que existe, de forma comprobada, una continuación de elementos que provienen del retablo mayor, diseñado por Francisco de Lima Cerqueira, aunque la

¹⁴ Carlos Javier Castro Brunetto, «Exaltación y gloria franciscana en el imaginario del Brasil colonial». *Revista Sémata*, 26 (2014): 594-595.

¹⁵ Carlos Javier Castro Brunetto, *Franciscanismo y arte barroco en Brasil*, (Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996), 247.

estilización de los retablos, la utilización de ese sobre ático que recuerda los transparentes de los retablos españoles, y la supeditación de la imagen devocional, parecen conducirnos al empleo de fuentes diferentes a las más comunes hacia 1800, pues aquí convive una inspiración tradicional del mueble religioso con una concepción que, incluso, podríamos sugerir de origen laico. Claro que del traspaso de la laicidad al arte religioso barroco, Minas sabe mucho, baste recordar la mencionada sillería de canónigos de la catedral de Mariana, íntegramente decorada por *chinoiserie*, al igual que el retablo mayor de la iglesia de *Nossa Senhora do Ó* de Sabará.

En cuanto a la autoría, teniendo en cuenta la cronología apuntada por Bazin y autores posteriores, situando su construcción en el primer cuarto del siglo XIX, la responsabilidad directa de Aleijadinho, en función del estilo, parece quedar descartada, porque se aleja por completo de la su visión que el maestro tenía del arte. De hecho, el concepto empleado por Bazin en la traducción al portugués para definir este conjunto de retablos es de «*excrecência*»¹⁶, que define muy bien el parecer negativo de este maestro que, en este caso, no supo apreciar el valor de la diferencia y que tal vez en la actualidad, a la luz de nuevos enfoques, le fascinaría (**Fig. 4**).

Esto nos remite al otro entallador y maestro de obras, Francisco de Lima Cerqueira. Natural de una aldea de la región próxima a Braga, nació en 1728 y prácticamente nada se conoce de su formación y evolución lusitana¹⁷. Se le puede seguir la pista, ya en Minas Gerais, desde la década de 1750, hasta su muerte en 1808; hacia 1800 está sobradamente documentada su relación con la hermandad terciaria franciscana de São João del-Rei y nadie duda de que fue él quien cuidó de los detalles finales de la construcción y aderezo del templo, incluyendo el mobiliario litúrgico, los retablos, junto a un grupo de oficiales o aprendices que trabajarían a modo de taller. Pero no vamos a adentrarnos ahora en cuestiones alusivas a su estilo (no hay espacio para valorar el conjunto de su obra en este estudio); se le considera, como se ha dicho, colaborador de Aleijadinho, e incluso algunos autores sugieren que podría tenersele por continuador. Sin embargo, creemos que Lima Cerqueira tendría una vida más interesante y no recogida en las fuentes documentales; de hecho si aceptamos que sería el autor intelectual de los trabajos retablísticos que nos ocupan, su nombre debería ocupar un puesto mucho más elevado en la historiografía del arte brasileño.

En primer lugar, este lusitano, según los datos aportados por sus biógrafos, llegaría al Brasil con veinticinco años aproximadamente, justo cuando habría adquirido los rudimentos del oficio y quién sabe si algo más. Si valoramos el hecho de ser natural de un foco de tanta importancia en el arte del retablo como es la región Braga-Porto, en plena evolución del Portugal *joanino*, y que el retablo luso, por original que fuese, compartía un gusto formal y sobre todo una función semejante a los vecinos reinos de España, es posible que Lima Cerqueira, a través de dibujos e incluso grabados, conociese en su tierra natal las obras de José de Churriguera y su influencia, con retablos de alto porte, decoración esplendorosa y elementos, como los transparentes, que tanta huella dejarían en la retablística española e hispanoamericana del siglo XVIII. Pero ya que especulamos, vemos conexiones entre estos retablos de São João

¹⁶ Germain Bazin, *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, (Rio de Janeiro: Editora Record, 1971), 336.

¹⁷ Patrícia Urias, «Um mestre de obras português na comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei». *IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte* (Belo Horizonte, 2014) 5, acceso 29 de septiembre de 2015, URL <http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf>

del-Rei con los elaborados por otro portugués, nacido en Lisboa en 1709 y estante en Sevilla desde 1726¹⁸, Cayetano de Acosta (1709-1778). Este maestro sería ya un reputado entallador en la década de 1750, pero sin duda, su gran obra fue el retablo mayor de la iglesia Colegial del Salvador de Sevilla, construido entre 1770 y 1774 y que para Alfonso Pleguezuelo, siguiendo a otros autores, afirma que «es el último gran retablo barroco en España»¹⁹.



Fig. 4 - Retablos de san Pedro de Alcántara y de la Estigmatización de san Francisco.
Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller.
(Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

Es una obra espléndida que enlaza con la de otros notables maestros actuantes en Sevilla, como Matías José Navarro, autor del retablo del convento de las Concepcionistas de Lebrija hacia 1729-1731, aunque como precedente propio podemos mencionar el retablo mayor del convento de Santa Rosalía de la ciudad hispalense²⁰. Sin embargo, el retablo mayor del Salvador es de tal calidad y espectacularidad en su talla, que debió gozar de gran éxito en los pareceres sevillanos, el mayor puerto peninsular que miraba hacia América. Está concebido en dos grandes cuerpos con un ático en la que se esculpe la figura de Dios Padre. En el segundo cuerpo emplea el orden salomónico, en el primero, hornacinas gigantes se abren en las calles laterales entre dos columnas. Pero la gran aportación es la calle central, que acoge en una gigante venera en forma de rocalla, la figura del Salvador, acompañada por varios profetas y santos. Es posible que Cayetano de Acosta se inspirase para ese conjunto de la calle central en un grabado, y teniendo en cuenta el tema central con esa gran concha, que fuese un grabado francés. Pero

¹⁸ Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, (Sevilla: Arte Hispalense, 2007), 32.

¹⁹ Pleguezuelo, *Cayetano*, 134.

²⁰ Fátima Halcón, Francisco Herrera, Álvaro Recio, *El retablo sevillano: desde sus orígenes hasta la actualidad*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009), 336, 350.

también pertenece a la tradición española, con el protagonismo devocional del retablo como espectáculo y receptáculo máximo de la Fe (el sagrario). Y sin duda, debió existir una influencia directa de Portugal, desde la *cova de ouro* del Seiscientos hasta las grandes estructuras retablísticas de Oporto.

Ni Lima Cerqueira viajó a España ni Acosta al Brasil, por lo que no pudo conocer la obra sevillana. Pero es posible que dibujos inspirados en las obras de mayor éxito de la ciudad, que podrían haber llegado a través del comercio con España, a pesar de la hostilidad por los problemas de límites de fronteras en la década de 1750 (firma del Tratado de Madrid) y tiempos posteriores²¹. Pero a pesar de los conflictos, las relaciones culturales y el intercambio de información funcionaba con fluidez, más de la que pensamos; de hecho, la evolución del retablo brasileño no se puede comprender sin Portugal y España, pero tampoco sin la influencia de grabados que circulaban en los entornos intelectuales y de los principales mecenas, incluyendo la Iglesia, inspirados en obras del barroco romano, vienés, de Múnich y, por supuesto, de los reinos ibéricos. El dibujo de carbón sobre papel, mucho más fácil de perderse con el tiempo, también circuló de manera constante: el hecho de que hoy no poseamos pruebas documentales no niegan la conexión, porque la mayor fuente para el historiador del arte es la obra de arte, es decir, el retablo construido que está ante nuestros ojos: las conexiones o *elos* debemos establecerlas los profesionales.

Este axioma nos anima a ver en los retablos colaterales y de la nave de São João del-Rei, por todas las novedades que aportan y que suponen una ruptura, o al menos una transformación notable, de los retablos habituales de raíz luso-brasileña, una conexión con Sevilla y especialmente con los retablos de la Colegial del Salvador. Puesto que transferir es pasar o llevar algo desde un lugar a otro, no fueron los artistas quienes viajaron, sino las ideas, los conceptos, la visión formal del retablo, el uso litúrgico, sí, pero también la importancia del retablo como mueble, espectacular tanto en su función como en su condición matérica. Claro que esa idea se comparte con las obras portuguesas, pero la estilización, el empleo del ático como recurso espléndido para la talla de elementos secundarios (heráldicas o simplemente elementos decorativos) que se convierten en esenciales, y el uso del sobreático, como un transparente, creando el efecto de una celosía *trançada de palha*, nada más popular, nos remiten a la escuela que nacida en el entorno salmantino con Churriguera alcanza en la Sevilla del último cuarto del siglo, con Cayetano de Acosta, el canto del cisne. Pero creemos, finalmente, que ese canto se extendió al Brasil, y que por circunstancias que probablemente nunca sabremos, acabó influyendo en el modelo creado por Francisco de Lima Cerqueira y rematado por sus ayudantes en el primer cuarto del siglo XIX, cuando el Barroco alcanzó su cénit en Minas Gerais (**Fig. 5**).

²¹ Mary del Priore, Renato Pinto Venâncio, *O livro do ouro da História do Brasil* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2001), 160-163.



Fig. 5 - Retablo de la Aprobación de la Regla franciscana por Honorio III. Primer cuarto del siglo XIX. Francisco de Lima Cerqueira y taller. (Foto del autor, con permiso de la Ordem Terceira de Penitência de São João del Rei)

Bibliografía

- Bazin, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1971.
- Bazin, Germain. *A arquitetura barroca religiosa no Brasil*. vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983.
- Carvalho, Alfredo Pereira de. «Francisco de Lima Cerqueira e a construção da igreja de São Francisco de Assis». *Revista do Instituto Histórico Geográfico de São João del-Rei*, 5 (1987): 77-81.
- Castro Brunetto, Carlos Javier. *Franciscanismo y arte barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996.
- Castro Brunetto, Carlos Javier. «Crítica al uso del término rococó: el caso del Brasil». In *Arte Barroco: una revisión desde la periferia*, ed. por Carlos Javier Castro Brunetto, 59-78. La Laguna: Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, 2004.
- Castro Brunetto, Carlos Javier. «Exaltación y gloria franciscana en el imaginario del Brasil colonial». *Revista Sémata*, 26 (2014): 583-607.
- Halcón, Fátima. Herrera, Francisco. Recio, Álvaro. *El retablo sevillano: desde sus orígenes hasta la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009.
- Lima Júnior, Augusto de. *A Capitania das Minas Geraí*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.
- Maia, Tom. Franco, Afonso Arinos de Melo. Camargo, Thereza Regina de. *São João del-Rei & Tiradentes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- Martins, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, vol. 1. Rio de Janeiro: Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.
- Sad Jr., João Henrique Grossi. «Considerações sobre a historiografia dos retábulos luso-brasileiros: autores clássicos e contemporâneos». *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v. 6, n. 2 (2014), acceso 28 de septiembre de 2015, URL <http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/pdfs/13p246.pdf>.

Sobrinho, Antônio Gaio. «Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*. v. 11, n.11 (2005): 47-75.

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes européus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Pleguezuelo Hernández, Alfonso. *Cayetano de Acosta (1709-1778)*. Sevilla: Arte Hispalense, 2007.

Priore, Mary del, Venâncio, Renato Pinto. *O livro do ouro da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Urias, Patrícia. «Um mestre de obras português na comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei». *IX Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte* (2014), acceso 29 de septiembre de 2015, URL <http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf>

Parte II

O Retábulo e o espaço:
desenho, arquitetura, pintura e escultura



Carpinteros y ensambladores en la estructura del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla

**Teresa Laguna Paúl¹, Fernando Guerra Librero²,
Eduardo Rodríguez Trobajo³**



Para comprender el funcionamiento estructural del mecanismo de descarga del retablo mayor de la catedral de Sevilla hay que relacionarlo con el espacio gótico donde fue montado en 1525-1526 y ampliado en 1551-1565.

La historiografía señala desde que Ceán Bermúdez atribuyera al flamenco Peter Dancart el impulso inicial de un retablo mayor, inacabado en 1488, que fue proyectado para ocupar el testero de un altar mayor desarrollado en una única crujía gótica. Algunas de sus piezas pudieron adaptarse a partir de 1508 cuando, por iniciativa del cabildo y del arzobispo Fray Diego de Deza, se encargó al pintor Alejo Fernández y al escultor Jorge Fernández las trazas y realización de una viga de imaginería y de un retablo que constituyen el origen del actual⁴. Los trabajos iniciados en aquel año se desarrollaron con normalidad hasta finales de 1511, cuando el desplome del primer cimborrio catedralicio incentivó todas las obras vinculadas con su reconstrucción, tanto las de la cantería y bóvedas alledañas, como entre otras, la realización de una cuarta parte de la sillería del coro, brutalmente dañada en aquel siniestro.

Las obras de este momento nunca afectaron al espacio inicialmente previsto para el altar mayor porque, aunque la historiografía ha mantenido que fue a partir de un acuerdo del cabildo de 1517 cuando ampliaron su espacio con otra bóveda más, las investigaciones de las últimas décadas vienen señalando que siempre ocupó la misma superficie desde la adaptación del recinto de la primitiva capilla de los Reyes de la catedral mudéjar para altar mayor y coro del cabildo durante las primeras etapas de la construcción gótica, desde 1434 hasta

¹ Profesora Titular de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.

² Arquitecto y Restaurador de BBCC.

³ Investigador del INIA, Madrid.

⁴ CEÁN, J. Ag., *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, (Sevilla, 1804), 39-46. GESTOSO, J., *Sevilla monumental y artística* (Sevilla, 1890), II, 194-213. GIMÉNEZ, M., “El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas”, *Documentos para la historia del arte en Andalucía, I* (Sevilla, 1927), 7-55. MORÓN, M^a F. “Análisis histórico estilístico”, AA.VV., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 1981), 124-129. PALOMERO, J.M., “La viga de imaginería”, AA.VV., *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*, (Sevilla, 1981), 93-120. HERRERA, Fco. J., “Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla”, HALCÓN, HERRERA y RECIO, *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, (Sevilla, 2009), 43-53.

aproximadamente 1465. El recuerdo de esta área litúrgica perduró al levantar los pilares de todo el sector oriental del templo, cuyas bóvedas era necesario terminar antes de acometer el cierre central del crucero, concluido en obra en 1506 e inacabado en su decoración en diciembre de 1511, cuando se desplomó⁵. El diseño de las trazas del retablo tuvo en cuenta, necesariamente, la superficie de la planta del altar mayor y el alzado del muro donde aparearía que, como exponemos, estaba perfectamente definido al contratar el retablo en 1508 y terminado en el momento del desplome, pero fue ampliado en su altura debido al replanteo del proyecto del retablo y su dosel-viga en noviembre de 1518 (**Fig. 1 y 2**).

En 1504 al terminar la bóveda del altar mayor, el cabildo tenía perfectamente definido el perímetro exterior del área litúrgica del altar y de la sacristía-vestuario que ocuparían los dos tramos de la nave central existentes entre el crucero y la nave mayor oriental, la que establece el discurrir de los circuitos procesionales y donde abre la nueva capilla Real. El desplome del cimborrio y su reconstrucción modificó los calendarios de obras, hizo necesario construir almacenes en el patio de los naranjos, aplazó la finalización e instalación de la viga y del retablo de la capilla mayor, cuyas piezas salvaguardaron embaladas en la librería en 1512⁶. Para los cultos del altar mayor y oficio coral adecuaron espacios, ámbitos e imágenes, que sucesivamente modificaron y organizaron con diversos bienes muebles conforme impuso el transcurso de la obra; después del desplome en 1513 Alonso Rodríguez mencionó la ubicación de este espacio de culto, provisional, en la tercera nave de poniente ocupando varias bóvedas sucesivas frente a la capilla de Santa Ana y en 1520 lo trasladaron al cierre occidental del coro, hasta la instalación del retablo y consagración del altar mayor en la primavera de 1526⁷. La organización del culto, con la dignidad acorde a las celebraciones del calendario litúrgico anual, necesitó un espacio ceremonial de mayor relevancia disponiendo tarimas y bienes muebles con el carácter de montajes efímeros de amplia duración de tal forma que, por ejemplo, en septiembre de 1515 el cabildo ordenó colocar las tablas de la viga pintadas por Alejo Fernández para la capilla mayor formando un retablo bajo un guardapolvo organizado con telas de “angeo” pintadas⁸. Más tarde, en la primavera de 1520, los carpinteros de la catedral “pusieron la viga e el crucifijo dos oras después de la noche”, que por el tiempo invertido en su montaje no debería tener relación con el encargado en 1508 y su aspecto recordaría otros contemporáneos existentes en ésta o en otras diócesis, donde coronaron las rejas de las capillas con calvarios de madera o instalaron sobre vigas, de los que se conservan algunos in situ y existen numerosos testimonios⁹.

⁵ LAGUNA, T., “Una capilla mía que dicen de los Reyes”, *La capilla Real, Aula Hernán Ruiz XIX* (Sevilla, 2012), 175-233. JIMÉNEZ, Al. *Anatomía de la catedral de Sevilla* (Sevilla, 2013), 95-107.

⁶ ARCHIVO GENERAL ARZOBISPADO SEVILLA, FONDO CATEDRAL SEVILLA, [AGAS-FC], Sección IV, libro 9362(28) fol. 14v; libro 9366(32) fol. 39r. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 110.

⁷ MORÓN, M^a F., “Análisis histórico...”, 141. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 114. GUERRERO, J.M., “Informe de 1513 de Alonso Rodríguez”, en *La catedral después de Carlín, Aula Hernán Ruiz XVII* (Sevilla, 14-16 octubre 2010), 41, 48-49, 59/n17.

⁸ AGAS-FC, Sección I, libro 7057(9), 58v y 65. Cit. Doc. PALOMERO, J.M. “La viga...”, 107-108 y 109.

⁹ AGAS-FC, Sección IV, libro 9375(41), 42v. POMAR, P., “Entre la liturgia medieval y la piedad contrarreformista. Imagen del crucificado en Jerez de la Frontera”, *Limes Fidei*, (Cádiz, 2014), 147-163.

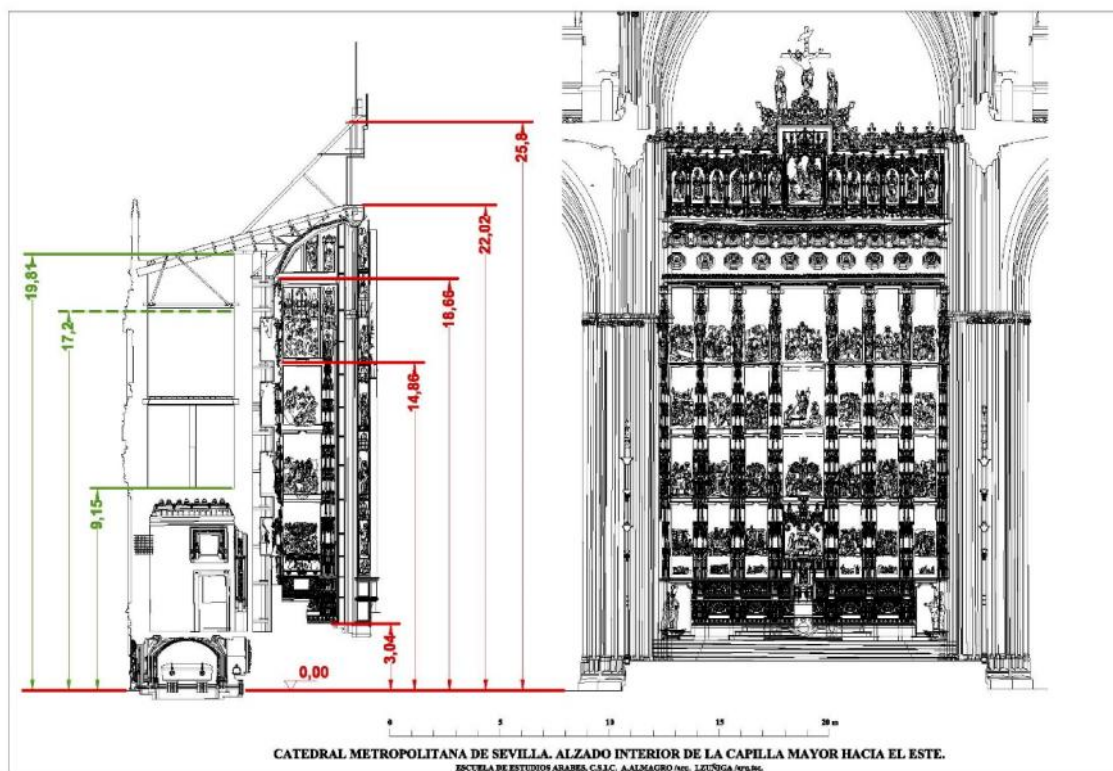


Fig. 1 y 2 -Sección vertical del trasaltar y alzado del retablo mayor de la catedral de Sevilla.
(Fotogrametría A. Almagro Gorbea)

Las obras del altar mayor nunca tuvieron grandes retrasos ya que la bóveda inmediata al crucero no sufrió graves daños en 1511 y el desplomé tampoco afectó a la pared exterior del vestuario, que ya estaba construida y tenía una altura aproximada de nueve metros desde la cota de la nave catedralicia y dos ventanas abiertas a unos seis metros de altura, cerradas con unas rejas abonadas en 1510. El interior del vestuario conforma desde entonces un espacio elevado, una sacristía alta, dispuesta sobre tres estancias semienterradas en el suelo de la catedral, que actualmente corresponden a la reserva eucarística, a la cerería y a la capilla de Yanduri¹⁰. En la primavera de 1513, conforme avanzaron las obras y era preciso terminar todos los trabajos del muro occidental, en cuya cara anterior aparearía el retablo hasta una altura de 17,20 m., fue imperioso establecer otros acuerdos relativos al área litúrgica de la capilla mayor. En mayo de este mismo año el arzobispo Deza donó el alabastro para asentar el retablo, que el cabildo agradeció ofreciéndole las tablas de la viga pintadas por Alejo Fernández para componer un retablo en la capilla de san Pedro, inicialmente prevista para su enterramiento¹¹. Unas semanas después ordenaron “ensanchar la capilla del altar mayor, porque ay más lugar donde los caualleros e personas del regimiento desta ciudad pueden oyr los ofiçios diuinos”¹². La redacción de este acuerdo capitular de 20 de junio de 1513, que pudo rectificar algún aspecto del modelo encargado al maestro mayor el 7 de mayo de 1511, indica perfectamente las

¹⁰ JIMÉNEZ, Alf., *Anatomía*, 179-182, il.13. PINTO, Fco. y JIMÉNEZ, Alv. “La bóveda de la capilla mayor de la catedral de Sevilla”, en HUERTA y LOPEZ ULLOA, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Madrid, 9-12 octubre, 2013), 863-872.

¹¹ AGAS-FC, Sección I, libro 7056(8), 10v y 44r. Cit. Doc. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 109.

¹² AGAS-FC, Sección I, libro 7056(8), 44r.

necesidades del área litúrgica con sus dos ámbitos diferenciados y señala, conceptualmente, el límite de la pared donde aparearía el retablo contratado y en el lugar donde estuvo el tabernáculo de la Virgen de los Reyes en la catedral mudéjar; desplazado respecto al sitio donde aparece marcado en la copia del plano de Bidaurreta y en el del Gabinete de Dibujos de los Uffizi pues ambos únicamente señalan la situación donde estaría la capilla mayor¹³.

A mediados de 1517 cuando el cabildo vislumbró la terminación de la reconstrucción del cimborrio, y antes de iniciar su nuevo programa iconográfico, plantearon otros requisitos vinculados a la instalación de la viga y del retablo encargados en 1508, cuyos trabajos habían continuado durante estos años, aunque es difícil establecer los ritmos de sus entregas y pagos que el notario apostólico, Juan de Pinos, anotó en sus libros, no localizados en el archivo de la catedral¹⁴.

Los debates relativos a la instalación del retablo y terminación de la capilla mayor comenzaron, documentalmente, el 25 de septiembre de 1517 y, prácticamente, durante un año se sucedieron distintos informes, cambios de opinión y nueve reuniones capitulares donde trataron aspectos concernientes a dar viabilidad a las necesidades litúrgicas, técnicas y artísticas. El arzobispo Fray Diego de Deza, perfectamente informado de toda la problemática, presidió la última reunión del 15 de noviembre de 1518 que reiteró la ocupación del espacio del altar mayor y servicios en las dos bóvedas o “dos capillas de las naves dellas pasando el cimborio o crucero”, fijó la disposición de las gradas de acceso al altar con la posición de su mesa y reservó definitivamente la superficie de la mayor parte de la primera para los ministros y caballeros, que ordenaron pavimentar. Además al debatir “los inconvenientes que avía en labrar e facer el dicho altar mayor en una sola capilla como solía ser e lo poco que avía para edificar todo lo que era menester”, analizaron la problemática no sólo de la ubicación de la viga contratada sino del apeo del retablo y todas las consecuencias constructivas derivadas de su decisión, porque indudablemente obligaban a una reelaboración de las propuestas y contratos anteriores que conocerían perfectamente por las opiniones recabadas a todos los artífices implicados: el maestro mayor Juan Gil de Hontañón, el aparejador de la fábrica Gonzalo de Rozas, el carpintero mayor de la misma Sebastián Rodríguez, el pintor Alejo Fernández, el escultor Jorge Fernández y el entallador Francisco de Ortega. Antes de esta última reunión, el prelado y los capitulares visitarían la obra para cerciorarse de las consecuencias de su decisión que, en estos meses, habían incrementado su interés por comprender técnicamente las necesidades demandadas, ya que en septiembre de 1518 el cabildo encargó una maqueta de madera a escala 1:1 para reflejar los volúmenes, la altura y posición de la meseta del altar mayor, con sus gradas de acceso desde el presbiterio bajo y las tres de ingreso al vestuario y un mes después instalaron en la parte alta de los pilares, vinculados a los “ochavos” de cierre exterior y muro oriental, unos lienzos pintados para simular la altura de todo este ámbito¹⁵.

Estos aspectos y otros, omitidos en la redacción del acta, obligaban a obras de cantería que recrecieron las paredes de los “ochavos” y de los dos muros construidos en el vestuario hasta alcanzar en paralelo una cota de 19,80 m, dos metros y sesenta centímetros más alto en el

¹³ ALONSO, B. y JIMÉNEZ, Alf., *La traça de la iglesia de Sevilla*, (Sevilla 2009). GUERRERO, J. M^a, “El plano de Vasari de la catedral de Sevilla”, *Magna Hispalensis: los primeros años. Aula Hernán Ruiz XVII* (Sevilla, 2008), 31-74.

¹⁴ AGAS-FC, Sección IV, libro 9376(42), 17v; libro 9378(44). 64v; libro 9378(45). 93; libro 9380(46), 7v; Sección I, libro 9379(45) 93r.

¹⁵ AGAS-FC, Sección I, libro 7058(10), 172v y 183. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, 200; GIMÉNEZ, M., “El retablo...”, 15.

muro espaldar del retablo construido en 1512 que terminaba en una sencilla moldura decorativa a 17,20 m documentada a partir de la última restauración. En su espacio intramuros, tres cámaras o estancias funcionales dispuestas en altura estabilizarían la construcción. También era imprescindible el replanteo del retablo y de la viga encargados en 1508, cuyos conceptos generales conocerían y, quizás, aprobarían en sus líneas maestras el mismo 15 de noviembre de 1518 porque la estructura de apeo es lo que, verdaderamente, condiciona la necesidad del recrecimiento o ampliación en altura que generó este edificio singular del trasaltar (**Fig. 1**).

Estas cuestiones, una a una, generaron otras trazas, que después los canónigos comisionados por el cabildo presentaron para su aprobación, y nuevos contratos firmados con el notario apostólico Juan de Pinos; un edificio de cantería portante y funcionalmente singular, un retablo tardogótico fundido con un dosel de tradición mudéjar y decoración renaciente que envuelve espacialmente el cielo del altar, sustenta y proyecta una viga de imaginería volada a 22,18 m del pavimento actual del templo. Esta novedosa solución en madera dorada, cuya traza realizó el pintor Alejo Fernández, necesitó la estrecha colaboración, desde sus orígenes, del trabajo y experiencia del maestro mayor de carpintería de la catedral Sebastián Rodríguez; un experto conocedor de la carpintería de tradición mudéjar capaz de resolver técnicamente no sólo cualquier aspecto de la planificación y realización del dosel sino conjuntamente su descarga, el contrarresto de la viga de imaginería y el apeo del retablo en ambos muros. Con esta solución adecuaron a las necesidades del altar mayor de la catedral de Sevilla el recuerdo de un espacio litúrgico bien conocido por el arzobispo Fray Diego de Deza: la sotobóveda y viga de primitiva capilla mayor o del Sagrario de la catedral de san Antolín de Palencia¹⁶.

Este acuerdo determinó el encargo, en enero de 1519, a Juan Gil de Hontañón del proyecto arquitectónico que ampliaba en altura el vestuario y trasaltar mayor, cuyas obras contrataron a destajo el aparejador de la Fábrica Gonzalo de Rozas y el mencionado carpintero y que estaban prácticamente terminadas a mediados de 1522¹⁷.

Un año después de comenzar el recrecimiento o ampliación del trasaltar, Alejo Fernández entregó “ciertas muestras que hizo para el retablo e para las rejas”, aprobadas el 22 de octubre de 1520. Estas muestras del retablo, remuneradas con 15.000 ducados, correspondían a una redefinición del contratado en 1508 con siete calles y cinco pisos y a la realización de la viga de imaginería actual que, coronada por el calvario del Cristo del Millón procedente de la catedral mudéjar, quedarían formalmente unidas por un dosel de casetones octogonales, que presenta la misma composición del artesonado de la sacristía alta terminado en 1522. Ambos fueron realizados por el “carpintero de la obra” Sebastián Rodríguez y sus hermanos Diego y Juan, continuando las técnicas de tradición mudéjar modernizadas con elementos del repertorio clasicista, que adelanta en su composición los artesonados renacentistas de la primera edición del libro IV de Sebastiano Serlio (Venecia, 1537), y recuerda

¹⁶ LAGUNA, T., “Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción del altar mayor de la catedral de Sevilla y su ajuar a finales del siglo XV”, HERRAEZ, M^a V., *El patronazgo episcopal del último gótico en las catedrales españolas, Jornadas de difusión del proyecto HAR2013-4453+R*, financiado por el Min. Economía y Competitividad, cofinanciado con fondos FEDER, León 12-13, noviembre, 2015, en prensa.

¹⁷ ALONSO, B., “El cimborrio de la ‘Magna Hispalense’ y Juan Gil de Hontañón”, *Actas IV congreso nacional de Historia de la Construcción*, (Cádiz, 2005), 28-29. LAGUNA, T., “Miguel Perrin, imaginero de barro al servicio de la catedral de Sevilla”, E. GÓMEZ, *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, (Sevilla, 2007), 98-100. JIMÉNEZ, Alf., *Anatomía...*, 179-184.

otros contemporáneos como el del salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza contratado en 1492¹⁸.

La actividad laboral de Sebastián Rodríguez en la catedral, que también damos a conocer, se remonta, documentalmente, al año 1506 cuando cobró 670 maravedís por la entrega de “cierta madera” y Francisco del Olmo ocupaba el cargo de maestro mayor de la carpintería y había sucedido a Juan de Écija, su padre, el 1 de julio de 1505 con igual remuneración; 40 maravedís de jornal, 2.000 mrs. y un cahíz de trigo de salario anual¹⁹. Al año siguiente cuando alcanzó este puesto compartió sus responsabilidades durante varios meses con Francisco del Olmo y formaron con Juan Pérez la cuadrilla de carpinteros, cuyos nombres recogen las listas de los maestros y oficiales de la fábrica conservadas de 1507, remunerados con un jornal de 50 maravedís²⁰. Desempeñó este cargo durante treinta y un años, en 1538 recibió una compensación de 7.500 mrs. por el tiempo trabajado en esta iglesia y falleció dos años después²¹. En el transcurso de su dilatada carrera profesional vivió en unas casas alquiladas a la fábrica de la catedral en la calle Arqueros (actual Cerrajería) y en 1526 se trasladó a otras de la calle Gallegos (actual Sagasta), estuvo bien considerado y el cabildo valoró su competencia técnica aumentándole en 1512 su “quitación” anual a 3.000 mrs., después de las actuaciones derivadas del desplome del primer cimborrio; sus funciones, responsabilidades y competencias fueron iguales a las de otros maestros mayores de carpintería como Bartolomé Sánchez (1434-1464) o Alonso Ruiz (1541-1592) quien, prácticamente, le sucedió en el cargo desde 1541 hasta 1592²². Uno de sus principales cometidos era la supervisión, control y adquisición de cualquier madera que llegara a la catedral incluso, en alguna ocasión, de seleccionarla directamente antes de su corte. Así, por ejemplo, en el verano de 1514 viajó a Torre Palencia (Huevar del Aljarafe) para escoger los álamos necesarios para los andamios de la reconstrucción del cimborrio, que talaron y prepararon para su transporte siete peones de la catedral desde el 18 de agosto hasta el 2 de octubre y cortaron poco después en la carpintería de la obra²³.

En el diseño de la doble estructura portante del retablo y dosel-viga trabajaron absolutamente coordinados todos los artistas implicados, pero no podemos confirmar la realización de una maqueta aclaratoria de este sistema portante, cuya existencia hubiera reflejado el secretario capitular en alguna de las actas de las veinte reuniones capitulares donde debatieron estos temas desde la primera semana de febrero de 1525 hasta mediados de enero del año entrante.

Durante el primer trimestre de 1525 el cabildo conminó a los escultores y entalladores a terminar las esculturas pendientes, revisó los contratos y pagos efectuados, y los citó en varias ocasiones para explicar algunos pormenores técnicos. En la reunión del 18 de marzo determinaron y aprobaron la manera de realizar el montaje del retablo y del guardapolvo, que comenzaría colocando la estructura de la “viga sobre el guardapolvo” y después

¹⁸ PALOMERO, J.M., “La viga...”, 114-115. MORALES, A. J., “Modelos de Serlio en el arte sevillano, *Archivo Hispalense*, 200 (Sevilla, 1982), 156. JANKE, R. S., “El alizer y cubierta de la sala nueva de la Aljafería, una obra documentada”, *Boletín Museo Arqueológico Nacional*, II (Madrid, 1984), 137-143.

¹⁹ AGAS-FC, Sección IV, lib. 9355(21), 36 y 51. Cit. Doc. GESTOSO, J. *Ensayo de un diccionario de los artífices sevillanos que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla, 1899), I, 64.

²⁰ AGAS-FC, Sección IV, libro 9356(22), 35r y 46v, cuaderno jornales fol. 4v, 6v, 7v, 8v, 11v y 13v.

²¹ GESTOSO, J., *Ensayo de un diccionario...*, I, 66-67. GIL, J., *Los conversos sevillanos y la inquisición sevillana. Ensayo de prosopografía*, (Sevilla, 2001), V, 194.

²² AGAS-FC, Sección IV, libro 9362(28), XXIXr; libro 4026(7), 32; libro 4028(9) fol. sn.

²³ AGAS-FC, Sección IV, libro 9367(33), 14r, 15v, 16v y 17v.

simultáneamente instalarían la del guardapolvo y la del retablo, para que en el caso de surgir problemas o dudas poderlos corregir sin dilación²⁴. Quizás, la dificultad de llevar a cabo todos los ajustes determinó esta decisión de armar primero el guardapolvo y después el frontal del retablo.

En la construcción de la mayor parte de la estructura Sebastián Rodríguez seleccionó, preparó y trabajó con dos especies distintas de pino, laricio y pináster. La mayoría de las talas fueron realizadas en las Sierras de Segura y Cazorla en cuatro años distintos, 1517, 1523, 1524 y 1525, se transportaron preferentemente en rollo, sin escuadrar, dado que se precisaba obtener vigas de gran escuadría. Esta necesidad explica también la abundancia de aristas rotas con restos de gema que hemos encontrado en el maderamen producidas, sin duda, por un almacenamiento prolongado de madera entre 1517 y 1523 que puede explicarse por los cambios y retrasos que tuvo el proyecto inicial. El montaje de esta estructura lo consideramos una unidad cronológica, aunque el inicio de su construcción no pueda determinarlo la dendrocronología debido al uso de maderas cortadas con bastante antelación.

A finales de noviembre de 1524, este maestro mayor de carpintería fue a la Sierra de Segura para seleccionar y comprar directamente parte de la madera que hemos localizado formando parte del sistema del guardapolvo y de la viga de imaginería. Necesitaba y buscaba, evidentemente, madera con la longitud suficiente para armar el enorme guardapolvo, ya que los pies derechos precisaban madera recta y de grosor regular que alcanzara 14 m e igualmente que las vigas voladas llegaran a 10 m, por lo que precisó de nuevos pedidos especiales de pinos o mástiles enteros²⁵.

El 21 de marzo de 1525, tres días después de aprobar la instalación del retablo, este maestro obtuvo el permiso para seleccionar y adquirir los álamos grandes necesarios para montar los andamios, y en junio volvió a Segura de la Sierra a recoger más madera de pino. Los capitulares expectantes por un montaje tan laborioso y complejo volvieron a preguntarle, lo convocaron a cabildo y le reordenaron el día 7 de julio poner “los pinos en el retablo insertos de la manera como oy lo dixo en cabildo sin esperar otra consulta”²⁶. Esta última madera ha sido datada en el verano de 1525, una estación poco adecuada para la tala, lo que es signo evidente de una improvisación y ejecución aceleradas, pues desde que se cortó en el monte hasta su montaje no llegaron a pasar ni dos meses. Dicha premura pudo estar propiciada, además, por el posible anuncio de la llegada a Sevilla del emperador Carlos para su boda con Isabel de Portugal, que trataron en los cabildos de 23 y 25 de octubre de 1525 cuando organizaron una comisión para elaborar todas las necesidades, valorar costes y llevar a cabo los contratos para la organización de esta ceremonia en marzo de 1526²⁷.

Complementariamente, el 7 de agosto de 1525 le dieron permiso para comprar treinta y seis pinos en los bosques cercanos a La Palma del Condado, sin duda una madera de menor escuadría que la de la Sierra de Segura, con la que se elaboró el bastidor de la viga de imaginería

²⁴ AGAS-FC, Sección I, libro 74059(11), 27: “e platicando sobre la forma que se ha de tener en poner el retablo e el guardapolvo como que tenga firmeza perpetua e non aya peligro/ e fize poma la viga sobre el dicho guardapolvo e aviendo visto los pareceres de los maestros que en ello entienden, e viniedo a votos verbales determinaron que luego se empiece a la vez e poner el dicho guardapolvo y de ay se prosiga el poner el dicho retablo porque allí saldrá alguna duda si la ovieren para proveella e reparalla y que en lo que toca a la viga que al presente no se entienda en ponelle a fasta tando que el cabildo fable sobre ello e vea si se debe de proveer”. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, 203-204.

²⁵ AGAS-FC, Sección I, libro 9380(46), 2v. Cit. Doc. MORÓN, M^a F., “Análisis...”, 152.

²⁶ AGAS-FC, Sección I, libro 7259(11), 28, 39v, 40v y 47. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, p. 204; GIMÉNEZ, M., “El retablo...”, 15 y 16

²⁷ AGAS-FC, Sección IV, libro 9355(21), 11r; Sección I, libro 7059(11), 49v-50, 77, 77v y 79. Cit. Doc. GIMÉNEZ, M. “El Retablo...”, 16.

compuesto por una sucesión de marcos que albergan las doce hornacinas con los apóstoles más la central con la Quinta Angustia²⁸ (Fig. 4).

Por otro lado, maderas de los robles del país, el rebollo y el quejigo, tuvieron también amplio uso en la estructura del retablo. Su utilización estaba justificada por su densidad y dureza, y se ajusta a una larga tradición en la carpintería andaluza, tanto cristiana como nazarí, que usa el roble en nudillos y otros elementos de atado de pequeñas escuadrías²⁹. El origen de esta madera no es claro, si bien podemos suponer, teniendo en cuenta las rutas tradicionales de abastecimiento, que procedía de la Sierra Norte de Sevilla, del entorno de Constantina³⁰. También se conoce la compra a lo largo de 1525 de madera de borne, el roble de importación, caso de los 62 adquiridos a Juan de Sanlúcar que enviaron por el río desde Sanlúcar de Barrameda y cuyo principal destino fue la construcción de las hornacinas laterales y tablazón de cierre del retablo³¹.

En el panorama del activo comercio sevillano, la madera de roble europeo o borne (*Quercus robur* L. o *Quercus petraea* Liebl.) se transportaba en barcos que eran flamencos la mayoría, al igual que los comerciantes que la vendían en Sevilla y por ello se conocía como borne de Flandes. No obstante, su origen real era Polonia y la región báltica, por lo que la mayor parte de la madera utilizada en tablas y retablos europeos en los siglos XIV-XVII tuvo este origen; los resultados de nuestros estudios indican que procede probablemente de Pomerania, región a orillas del Báltico, cuya capital era Danzig (Gdansk)³².

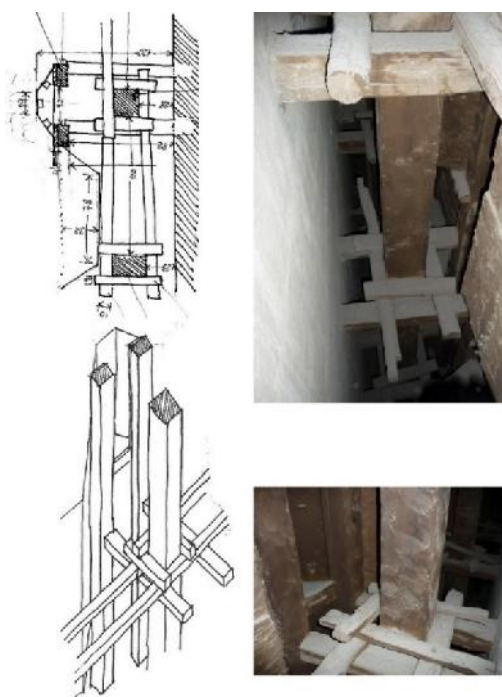


Fig. 3 - Sistema estructural del retablo mayor.
(Fonte: F. Guerra Librero)

²⁸ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 57v. Sección IV, libro 9355(21), 11 y 16. Cit. Doc. GIMÉNEZ, M., “El retablo...”, 16; MORÓN, M^a F., “Análisis...”, 157.

²⁹ RODRÍGUEZ, Ed., “Procedencia, uso y madera de pino silvestre y pino laricio en edificios históricos de Castilla y León”, *Arqueología de la arquitectura* 5 (2008), 33-53.

³⁰ COLLANTES DE TERÁN, A., “De Betis a Guadalquivir: la victoria de Mercurio”, en *Itinerarios Medievales e Identidad Hispánica, XXVII Semana de Estudios Medievales* (Estella, 2011), 175.

³¹ AGAS-FC, Sección IV, libro 9381(47), 11; Sección I, libro 7059(11), 59v. Cit. Doc. MORON, M^a F., “Análisis...”, 157.

³² WAZNY, T., “The origin, assortments and transport of Baltic timber”, en VAN DE VELDE, C., *Constructing wooden images. Proc. Of the symposium on the organization of labour and working practices of Late Gothic altarpieces in the Low Countries*, (Brussels, Oct. 25th-26th, 2002), 117-119.

Creemos interesante hacer en este punto un paralelo entre la manufactura de las hornacinas del retablo mayor y la realizada por los talleres flamencos de la época que, curiosamente, utilizaban la misma madera, tanto en especie como en procedencia³³. El grosor de tablas, sobre todo en las tablas de fondo, era parecido pues se extraían de piezas similares (wainscotts). También en ambos modelos las tablas son enterizas dado que la altura de las hornacinas (<2 m en el retablo) era menor que el largo de los wainscott (>2,3 m). Sin embargo, en los talleres flamencos se daba un grosor decreciente a los laterales de las hornacinas³⁴, mientras que en el retablo mayor son de grosor constante. En particular, caracterizaba a los talleres bruseleses la perfección en el acabado de las hornacinas, bien cepilladas y sin huellas de herramientas³⁵. Otra diferencia significativa era la variedad de ensambles con amplio uso de clavijas de madera en los talleres flamencos, mientras los carpinteros hispanos recurrían a diferentes tipos de clavos para resolver la unión de piezas. Representan, sin duda, dos culturas distintas que expresan una ejecución acabada y de detalle de los carpinteros flamencos frente a la sencillez y rapidez del trabajo de los carpinteros hispanos.

El montaje del retablo y especialmente la resistencia del apeo del dosel-viga causaría cierta incertidumbre en el cabildo que, acuciado por los preparativos para la boda del emperador y preocupado por la carga que supondría la instalación del grupo de la Quinta Angustia y del apostolado en las hornacinas del frente de la viga, convocaron una reunión el día 27 de octubre de 1525 para debatir si “se pone la viga o corona en el retablo”³⁶. A partir de entonces, iniciaron consultas con los artistas implicados para evaluar el estado de sus trabajos y aportar la información necesaria para la reunión del 25 de noviembre que comisionó al canónigo Pedro Pinelo para ocuparse de todo lo relativo al evento real y a la finalización del retablo. En el mismo cabildo ordenaron desmontar el altar mayor, situado desde 1520 en las puertas occidentales del coro, después de festividad de la Concepción de Nuestra Señora y abonar al pintor Alejo Fernández la policromía de la Quinta Angustia y otras imágenes³⁷.

Este acuerdo precipitó el montaje final de todo el conjunto por lo que el 20 diciembre solicitaron otras opiniones a “buenos maestros que oviere en Sevilla, carpinteros con los quales ayan sus tratados e acuerdo si convenía ponerse la viga ençima del retablo e con qué fuerças para que tenga entera firmesa, e si desidiesen que se convenía ponerse que lo faga e determine y en todo caso lo que más toca al retablo fasta que ello fuese necesario”³⁸. Esto determinó la presencia en el templo del “maestro carpintero de su magestad” y de “maestre Andrés”, y otros informes de Sebastián Rodríguez y sus hermanos, de fray Francisco de Salamanca que realizaba la reja central del altar mayor, del escultor Jorge Fernández y del entallador Horovio/Horozco, cuyos dictámenes conocerían los capitulares antes del 15 de enero de 1526 cuando el cabildo acordó citarlos aquella misma tarde para contrastar sus opiniones respecto a la necesidad de reforzar algún elemento y determinar cómo poner “el guardapolvo de lienço en el dicho retablo” y, además, encargaron directamente al carpintero real, que Gestoso identificó con Francisco de

³³ RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico del Retablo de Belén de la iglesia de la Asunción de Laredo (Cantabria)*, (Madrid-IPCE, 2014) manuscrito.

³⁴ BERASAIN, I., “Estudio tecnológico del soporte”, en BARRIO y BERASAIN (ed.), *El retablo de la Coronación de la Virgen. Parroquia de la Asunción de Erretería*, (Andoain, 2013), 84.

³⁵ SERCK-DEWAIDE, M., “Support and Polychromy of Altarpieces from Brussels, Mechlin, and Antwerp Study, Comparison and Restoration”, en *Painted Wood: History and Conservation*. (The Getty Conservation Institute Malibu, 1998), 83.

³⁶ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 94.

³⁷ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 25r y 98r. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, p. 204.

³⁸ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 103v.

Limpas, “asentar la corona de la viga que esta fecha”³⁹. Dos días más tarde mandaron “quitar los paños e los andamios e madera questán ante el retablo” y disponer todo lo necesario para el culto en el altar mayor⁴⁰. La instalación del calvario con el Cristo del Millón a 25,80 m del pavimento de la catedral, sería con poleas desde la segunda bóveda, levantándolo desde la nave del trasaltar y desplazándolo por encima de las vigas que descargan y contrarrestan las tensiones del dosel-viga. A mediados del mes de febrero, la capilla mayor quedaría completamente libre de cualquier elemento concerniente al complejo apeo y laborioso montaje del retablo, su dosel-viga y calvario que permitió al canónigo Pedro Pinelo y al sacristán mayor dar otras indicaciones para disponer la ceremonia de la boda del rey y de la liturgia solemne de la Semana Santa en la última semana del mes de marzo.

La expectación causada por la grandiosidad del retablo, unida a otras necesidades del calendario litúrgico anual demoraron la instalación del apostolado de la viga ya que 30 de mayo de 1526, aniversario de Fernando III, los capitulares decidieron colocarlos en el altar de la capilla de San Clemente para conmemorar esta festividad y la capitulación de Ysbilia el 23 de noviembre de 1248, dotada por Alfonso X⁴¹. A finales del mismo año instalarían, desde la parte posterior de la viga, este apostolado y un dosel bordado, que enmarcaba y sacralizaba el calvario del crucificado del Millón.

El diseño estructural de Sebastián Rodríguez

A la hora de asegurar la estabilidad del retablo se plantearon dos circunstancias que resultaron fundamentales en su diseño estructural. Por un lado la derivada de sus propias dimensiones y por otro la definida por el diseño del enorme guardapolvo de remate superior, que amen de tener que volar extraordinariamente sobre el plano del retablo debía soportar la gran carga de la Viga. Para cada una de estas necesidades era menester plantear dos sistemas estructurales diferenciados que pudieran convivir para aprovechar al máximo todas sus capacidades resistentes⁴².

Tal y como tradicionalmente se venían desarrollando durante el periodo gótico, la descarga y transmisión de esfuerzos se encomienda a un entramado ortogonal en el que los elementos verticales y horizontales se distribuyen en calles y cuerpos, de acuerdo con la división formal del retablo y aunque se trata de una solución habitual, su propia singularidad determinará las soluciones constructivas y estructurales.

Observando la sección vertical de la fábrica se aprecia una importante diferencia de espesores entre la zona inferior, desde el nivel de acceso a la sacristía hasta una altura de 2,13 m. y el resto del paramento. En la cota más baja donde se abren los dos huecos, que comunican la capilla con el vestuario, el muro alcanza una potencia de 2,28 m, a partir del nivel en el que apoya la estructura del retablo; el espesor corresponde a tres pies, tal y como señala el acta del 9 de julio de 1518 y en la interpretación de las trazas de la sacristía-vestuario que recibió desde

³⁹ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 109v. Cit. Doc. GESTOSO, J., *Sevilla...*, II, 205.

⁴⁰ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 110r. Cit. Doc. PALOMERO, J.M., “La viga...”, 114.

⁴¹ AGAS-FC, Sección I, libro 7059(11), 115v, 138v, 146r; Sección IV, libro 9381(47), 17v. Cit. Doc. GIMENEZ, M., “El retablo...”, p. 17; PALOMERO, J. M., “La viga...”, 114.

⁴² GUERRA, Fdo., “La estructura del retablo mayor de la catedral de Sevilla”, *La catedral entre 1434 y 1517. Historia y Conservación*, Aula Hernán Ruiz, 2013 (Sevilla, 2013), 5-24.

Sevilla Juan Rodríguez, canónigo de la catedral de Segovia, en 1561⁴³. El muro presenta tres vanos dispuestos a distinta altura; dos situados a 9,15 m rematados con arco carpanel y un tercero a 13,36 m con arco apuntado, todos contruidos al mismo tiempo para dar servicio al montaje y uso del retablo. Este muro fue el que, como ya señalamos, recrecieron hasta alcanzar la misma cota de 19,8 m que tiene, desde 1522, la pared exterior del vestuario de tres alturas, operación, sin duda motivada por la incorporación de la solución estructural del dosel lúneo y su pantalla iconográfica, cuyo contrarresto necesitaba ineludiblemente de la participación de ambos muros.

La estructura del retablo se aloja en un hueco comprendido entre la pared de piedra y el plano de madera del fondo de los encasamientos. Se trata de un entramado ortogonal que, en las tres direcciones del espacio, asegura las condiciones de resistencia y estabilidad al tiempo que colabora en la solución volada del guardapolvo. Verticalmente se distribuyen ocho pilares dobles de 15 x 10 cm -separados entre sí 32 cm y unidos por travesaños- alojados detrás de cada uno de los prismas trapezoidales que conforman las pilastras.

A la altura de cada cuerpo los pilares, que se componen de dos piezas de longitud inferior a 9 m unidas por empalmes solicitados a compresión tipo horquilla, reciben en mortajas las espigas de las vigas horizontales de 10 x 16 cm de sección que descargan las hornacinas, contruidas íntegramente, al igual que las pilastras, con tablas de borne de 2,5 cm de grosor. Para evitar el vuelco del conjunto se instalan nudillos de roble de 10 x 10 cm empotrados en el muro y ensamblados a cada lado del pilar mediante cola de milano. La separación del entramado respecto del muro soporte es de 82 cm y la altura total de cada mástil, hasta alcanzar el arranque del guardapolvo, donde una viga de 10 x 20 cm ata sus cabezas, es de 13,70 m.

Centrados tras cada pareja de pilares, a 28 cm del paramento, se distribuyen 8 pies derechos, los 6 centrales de 20 x 23 cm dispuestos con su dimensión mayor paralela al plano del muro y los de los extremos de 27 x 18 cm de manera contraria. Arrancan sobre resaltes de piedra de 20 cm de altura y, en los de los extremos, para salvar los vanos de los accesos a la sacristía, se disponen sobre ellos dos vigas “a manera de cargadero”. Hasta alcanzar su longitud de 14,7 m se empalman dos piezas mediante unión en quijera y para evitar el pandeo se empotran atirantamientos en la fábrica (**Fig. 3**).

Las espigas de sus cabezas se ensamblan en las cajas de las zapatas de 81 x 27 cm sobre las que discurre una carrera de un pie de ancho por medio de grosor. De esta manera consiguen pasar de la modulación determinada por la distribución axial de las calles del retablo, con una central de mayores dimensiones, a la que definirán los casetones del guardapolvo. Mediante este recurso estructural resuelven la transición entre el entramado característico para estabilizar un retablo gótico, adaptado a la disposición de sus pilastras, y el sistema de descarga necesario para instalar un elemento, estilísticamente más avanzado, que se desarrolla dividiendo regular y uniformemente un espacio.

La determinación de ubicar la viga en un plano adelantado respecto al del retablo, hasta alcanzar la línea definida por los pilares, supuso la necesidad de disponer un sistema estructural en voladizo, ya que desde condicionantes puramente constructivos, los pilares que separan los dos tramos de la capilla son los únicos elementos con la altura suficiente para poder recibir los

⁴³ RUIZ, J. A., *Las trazas de la catedral de Segovia*. (Segovia, 2003), 255; “una traza que [me] trujeron del Edificio de la Yglesia mayor de Sevilla...el vestuario para los ministros del Altar mayor esta en Sevilla a las espaldas del dicho Altar mayor [y tiene sus puertas] que creo son dos una de cada parte del dicho Altar mayor”. ALONSO, B., “El cimborrio ...”, 28-29.

empotramientos de las piezas horizontales que conforman el entramado de la viga de imaginería.

También para conectar los dos planos establecidos se podría haber pensado en utilizar un recurso heredado de la construcción de los grandes aleros volados de tradición nazarí, consistente en contrarrestar el vuelco de las vigas con la masa de la fábrica del muro soporte que se construiría sobre ellas⁴⁴. Esta solución hubiese implicado levantar dicho muro cuatro metros por encima del nivel de los paramentos que cierran el trasaltar por lo que quedaría sin trabar con otras fábricas y su estabilidad se reduciría ostensiblemente, al tiempo que se haría visible desde las naves laterales.

Descartadas estas opciones, el siguiente recurso consistió en utilizar el muro del trasaltar, consiguiendo que los dos paramentos que configuran el espacio de la sacristía alta, colaborasen para establecer el contrarresto al momento de vuelco de la Viga de imaginería, de modo que el muro “soporte del retablo” recibiera una solicitud de compresión, mientras que el del trasaltar estuviera sometido a tracción. El problema es que para conseguir este efecto, de nuevo se necesitaba que la fábrica cargase sobre el empotramiento de las vigas y es aquí cuando el ingenio y conocimiento práctico del funcionamiento estructural que poseían los constructores de este retablo se ponen de manifiesto. La solución adoptada invierte la disposición haciendo que el muro en lugar de cargar sobre la superficie superior de las vigas cuelgue de las mismas a manera de contrapeso construyendo un entramado empotrado en la fábrica del trasaltar formado por dos vigas que corren a lo largo de todo el muro, una instalada en la coronación y otra 2,5 m por debajo, que se ensamblan a media madera con nueve pilares. De esta manera se logra que la sección del muro, que queda en su interior, transmita su peso a las grandes vigas voladas que se insertan en la fábrica por debajo de la pieza superior (**Fig. 4 y 5**).



Fig. 4 - Estructura del apeo del dosel del retablo de la catedral de Sevilla.

(Fonte Teresa Laguna)

⁴⁴ Para el funcionamiento estructural del alero del Palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, sus semejanzas y diferencias con otras obras, véase: ALMAGRO, A, “El alero de la fachada del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla. Análisis de su estructura” en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Valencia, 2009), 35-44.

Para alcanzar la altura necesaria en su extremo, las vigas se instalan con una inclinación ascendente de 15° “empotradas” en el contrapeso del trasaltar y apoyadas sobre grandes ménsulas, con su cara inferior cajeadada con entalladuras de 5 cm, para ensamblarse con la carrera que remata los pies derechos y con las dos soleras de 43 x 12 cm. Estas ménsulas de forma triangular, están compuestas por tres piezas de la misma sección que las vigas (36 x 26 cm) y con una longitud de más de 4 m reducen el vuelo hasta prácticamente la mitad. En cada uno de sus laterales se fija, mediante piezas reforzadas con herrajes, una tornapunta que colabora también en la descarga.

La solución constructiva utilizada en las vigas para conseguir la longitud de 10 m y asegurar el perfecto contrarresto de esfuerzos y tensiones generadas por su vuelo, presenta aspectos singulares que vuelven a poner de manifiesto la enorme capacidad de los carpinteros ensambladores para resolver los requerimientos estructurales a los que se enfrentaron. Mediante un empalme en rayo de Júpiter unen dos piezas, la más corta, que es la que se entrega en el muro del trasaltar, es de pino laricio de primera calidad, mientras que la otra más larga se labra con pinaster⁴⁵.

La ejecución de este empalme se adapta a las reglas tradicionales del trazado, pero al hacer el corte oblicuo en la cara menor de la escuadría, nos encontramos con una solución actualmente en desuso, que no suelen recoger los manuales de construcción con madera⁴⁶, aunque no resultaba inusual en la carpintería del siglo XVI cuando se aplica a las vigas que trabajan a flexión como, por ejemplo, en los forjados de madera reutilizada de la Mezquita de Córdoba⁴⁷ o en otros ejemplos próximos geográfica y temporalmente caso de la saleta de la Reina en el Cuarto Real del Alcázar de Sevilla⁴⁸.

El conocimiento profundo de la manera como trabaja esta unión se refleja en la labra en ángulo de los extremos de las piezas, mediante la cual consiguen una mayor resistencia a flexión y aseguran su acoplamiento. Al observar detenidamente las grandes vigas voladas se aprecia que las caras de las dos piezas que la componen están desplazadas entre sí 5 cm, y ésto, lejos de significar errores o que tengan diferente grosor, es otra muestra de la maestría de sus constructores ya que con esta solución, al desplazar sus ejes, se consigue aumentar la sección de la parte del empalme solicitada a flexión (**Fig. 5**).

Durante la restauración de finales de la década de los setenta del pasado siglo se eliminan, por su avanzado estado de degradación, unas piezas que estaban situadas sobre cada viga coincidiendo con las uniones quebradas del rayo de Júpiter y embridadas con unas pletinas clavadas que todavía se conservan y, a nuestro entender, formaban parte del mecanismo para afianzar dicha unión y evitar su desmaclado ⁴⁹.

⁴⁵ Lo identificó RODRIGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico y constructivo del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Madrid. 2013. GUERRA, Fdo., “La estructura...”, 19.

⁴⁶ Las últimas representaciones de este empalme las encontramos publicadas por Luis GAZTELU en 1899: *Pequeña Enciclopedia Práctica de Construcción. Manual Nº 4*. Madrid 1899.

⁴⁷ RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico...*: “Esta disposición trastocada, no es inusual en la carpintería del siglo XVI cuando se aplica a las vigas que trabajan a flexión como, por ejemplo, en los forjados de madera reutilizada de la Mezquita de Córdoba”.

⁴⁸ Un empalme similar aparece en uno de los tirantes de la armadura de finales s. XV de la Cámara alta o Salleta de la Reina del Alcázar de Sevilla. Véase RAMÍREZ, Inm. et al., “Restauración de la armadura de la Salleta de la Reina en el Cuarto Real”, *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 4 (Sevilla, 2003), ilustr. 15.

⁴⁹ RODRÍGUEZ, Ed., *Estudio dendrocronológico...*



Fig. 5 - Maqueta del sistema estructural del retablo mayor con su dosel-viga de la catedral de Sevilla.
(Fonte: F. Guerra Librero)

Para mejorar el funcionamiento mecánico del conjunto de las vigas en ménsula, los carpinteros dispusieron otra estructura triangulada ocupando el último nivel de la sacristía alta. Incluyen en el telar tirantes dobles de 10 cm de sección con uno de sus extremos unido a la viga en la zona del empalme en rayo de Júpiter y con el extremo opuesto clavado a las piezas de roble empotradas en el muro soporte y en el del trasaltar, donde entran a colaborar con el sistema del entramado/contrapeso descrito anteriormente, ya que se insertan por debajo de la viga inferior del mismo y, consecuentemente, cuando el conjunto tiende a girar por el efecto del vuelco, el tirante transmite al nudillo el momento de giro y éste a su vez al conjunto del entramado, consiguiendo contrarrestar el empuje vertical ascendente que genera el par de fuerzas. Por otro lado la pareja de tirantes reducen la luz de la viga y por tanto su deformación y el posible desacoplamiento del sistema de empalme. Estas piezas fueron sustituidas completamente por elementos metálicos en la intervención de consolidación de finales de los años setenta del siglo XX⁵⁰.

La instalación de este sistema de refuerzo y atirantamiento es, probablemente, la causa por la que, por encima del nivel de entrega de los tirantes en el muro soporte, se conserva una moldura decorada. Tal vez este habitáculo alto, al quedar ocupado por parte de la estructura, se destinó a almacén de mantenimiento del retablo y materiales diversos para las instalaciones del calendario litúrgico anual, uso que ha conservado hasta la actualidad y no se consideró necesario labrar el elemento decorativo en los paños que se levantan posteriormente para cerrar la sacristía alta.

Con estas soluciones lograron un conjunto estable y resistente para contrapesar la viga de imagería que se conforma como un entramado con dos largas carreras de 13 m, empotradas entre los pilares de la capilla y montantes verticales entre los encasamientos de las esculturas. Este bastidor se asegura ante el vuelco con una gran tijera formada por dos piezas de 7,9 m de

⁵⁰ QUEIRO, R., "Consolidación estructural", AA.VV., *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1981), 175-186, expone los trabajos de la consolidación estructural del retablo en 1977-1979.

largo y 23 x 16 cm de sección que colabora también en la descarga del grupo escultórico del calvario, instalado a 25,80 m del pavimento actual de la catedral.

Este novedoso y doble sistema estructural del maestro mayor de carpintería Sebastián Rodríguez es el que sustenta desde entonces el gran retablo tardogótico de mazonería dorada, con siete calles y cinco cuerpos, ligado estructuralmente a un dosel de tradición mudéjar y decoración renaciente que envuelve espacialmente el cielo de la mesa de altar y dejaba desnudas, sin decoración, las paredes laterales de la plataforma superior del altar mayor. Esta circunstancia consideramos fue uno de los agentes que incentivaron al cabildo para llevar a cabo treinta años después una ampliación figurativa en dichos muros laterales, comenzada en 1551. Este incremento o engrandecimiento comprende a cada lado una calle de cinco cuerpos, incluyendo la predela, y una polsera iconográfica de cierre plenamente renacentista. Magnus Homan y un grupo de ensambladores llegados de los Países Bajos, coordinadamente con el maestro mayor de carpintería Alonso Ruiz, llevaron a cabo el forzado maridaje de las mazonerías doradas y apeo de los costados ampliados con una estructura tradicional, de entramado ortogonal atirantado mediante vigas empotradas en el muro, desde mediados de 1564 hasta finales de 1565⁵¹. Desde aquella fecha el retablo mayor de la catedral de Sevilla envuelve completamente el área litúrgica, asciende hasta fundirse con el dosel y realza el carácter sacro de las celebraciones.

⁵¹ AGAS-FC, Sección IV, Libro 9614(274), 16, 31, 42v, 50v, 70, 78 y 87; Sección IV, Libro 9608(268), 84r y 15v; Sección IV, Libro 9613(273), 35, 45r y 64r. LAGUNA, T., “Artífices y documentos para la historia del facistol, “el atril grande del coro de la catedral de Sevilla”, *Las horas, las palabras y el facistol. Aula Hernán Ruiz XXI*, (Sevilla, 2014), II, 30.

La mesa de trabajo de un constructor de retablos

Luis Huidobro Salas¹, Yunuen L. Maldonado Dorantes²



Entre julio de 2011 y enero de 2012 se realizó la restauración del retablo principal dedicado a Santiago Apóstol³, en la comunidad de Santiago Yolomécatl en la mixteca alta de Oaxaca, ubicado a 12.8 km de San Pedro y san Pablo Teposcolula y a 34.6 km de la Heroica Ciudad de Tlaxiaco. El diagnóstico inicial del retablo reveló que su estructura estaba debilitada y era necesario desmontarlo para consolidar sus elementos. Una vez iniciada la intervención, el restaurador Emilio Quiroz, residente de los trabajos, localizó los restos de una mesa o banco de trabajo con los trazos del primer cuerpo de un retablo (**Fig. 1**).

La pieza hallada es un tablón o sección de madera que mide 5.28 m de largo por .32 m de ancho y .08 m de espesor. Presenta una perforación de forma rectangular en cada extremo, en una de las caras de la pieza se observan dibujos, plasmados posiblemente con tinta o pintura. También hay una zona desgastada por el uso de herramientas, así como líneas y números en uno de los cantos. La base y testa del tablón están desgastadas posiblemente a consecuencia de su arrastre. Así mismo presenta una grieta longitudinal de 0.30m, ataque de insectos y manchas causadas por escurrimientos (**Fig. 2**).

Como explica Quiroz: “el tablón estaba sobre los tensores, secciones de madera que anclan el retablo al muro, entre el tercer cuerpo y el ático. En un inicio pensé que era una viga sobre la que me podía apoyar. Al bajarla y limpiarla me di cuenta de todas las marcas que tenía en el anverso, eran las más elaboradas que había visto en comparación con otros ejemplos hallados en retablos de la zona. Estaba cubierta de polvo, manchas de humedad, deyecciones, coprolitos, restos de aplanado y plumas de aves”. Esta sección de madera funcionó posiblemente como andamio para facilitar el armado del retablo y estaba colocado con el dibujo hacia abajo, fuera intencional o no, gracias a esto se conservan los dibujos que forman parte de lo que hemos dado en denominar como “mesa o banco de trabajo de un retablero”.

¹ Restaurador, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

² Historiadora del Arte, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

³ El proyecto fue desarrollado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a través de la Coordinación Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (CNCPC) y coordinado por el restaurador Luis Huidobro Salas. Los recursos fueron otorgados por el Programa de Apoyo a Comunidades para Restauración de Monumentos y Bienes Artísticos de propiedad Federal (FOREMOBA), la fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca (FAHHO) y la comunidad de Santiago Yolomecatl.



Fig. 1 - Vista general del retablo de Santiago apóstol Santiago Yolomecatl, Oaxaca.
(Fonte: Julio Martínez Bronniman, 2014)

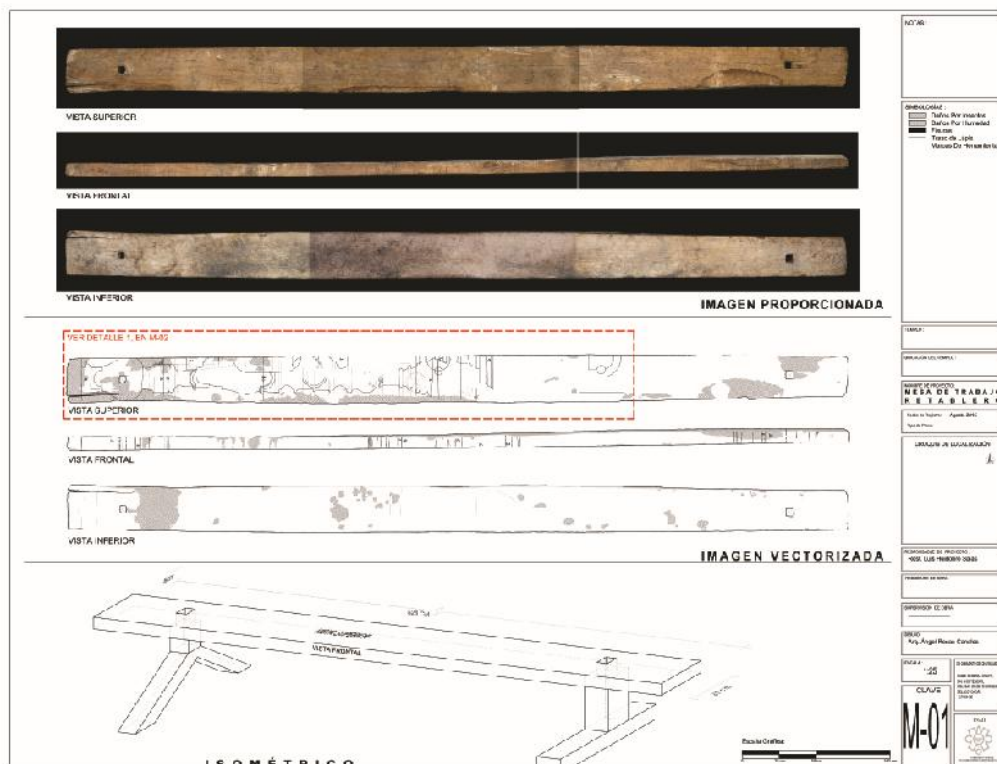


Fig. 2 - Foto general y dibujo del banco de retablero, Santiago Yolomecatl, Oaxaca.
(Fotografía Julio Ortega Huidobro 2012, dibujo Ángel Rosas Canales 2015)

1. Banco de trabajo de un retablero

La pieza encontrada en la parte posterior del retablo formaba parte posiblemente de un banco de trabajo; además, suponemos que este banco fue empleado por un constructor de retablos, como lo revela su análisis. La información se confrontó con las escasas referencias documentales, con el único ejemplar encontrado y con la comparación de representaciones pictóricas del taller de San José.

Un banco de trabajo es una mesa acondicionada para una labor específica y sus características dependerán de la intención que cumpla, tenemos referencia de estos en el inventario de los bienes de Marcelino Roldan (1709)⁴ y Jerónimo Hernández, este último “contaba a su muerte con cuatro bancos en que trabajaban los oficiales del arte de escultor”⁵. Otros gremios que trabajan con la madera también debieron usar este mueble, tales como los carpinteros y los entalladores.

Por otra parte existe un ejemplar en exhibición en el museo de sitio de la misión jesuita de la Virgen de Loreto, en Baja California Sur. Se trata de un banco de carpintero que se conserva en una de las salas cuya temática son las herramientas que llevaron los jesuitas para ayudarse en su trabajo misional. Esta mesa en particular está acondicionada para el trabajo de carpintería, ya que cuenta con una prensa de banco, indispensable para facilitar el corte, talla o desbastado de la madera. Sin embargo, la colección de esta sala está descontextualizada ya que no hay datos sobre su procedencia y se mezclan herramientas de distintas temporalidades.

Para establecer las características de un banco de carpintero en la Nueva España, con las cuales poder comparar nuestro ejemplo, observamos algunas obras pictóricas y relieves en los que se representa el taller de San José. Los ejemplos se eligieron tomando en cuenta época y zona; a través de ellos se pueden establecer sus características. Algunas pinturas muestran el taller con las herramientas propias del oficio de carpintero; el banco de trabajo era parte de la composición de muchas de estas obras y su forma casi no variaba: son tabloncillos que se sustentan en cuatro apoyos o patas (**Fig. 3**).

De estas observaciones podemos establecer que los bancos de trabajo son mesas que generalmente están compuestas por varios elementos como son: el tablero superior, que es la superficie plana sobre la que se realiza el trabajo; los apoyos o patas⁶, que sustentan la tabla superior a un nivel adecuado y los accesorios, que es todo aquello que facilita a los operarios su actividad, como las prensas y los topes. Por último, estos muebles fueron elaborados primordialmente con madera, las características, así como el tamaño de las secciones de este material⁷, dependían de la solidez y resistencia requerida por el usuario.

⁴ Francisco Javier Herrera G., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001), 162.

⁵ Álvaro Recio Mir, “La versatilidad del renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional”, en Fátima Halcón et al., *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009), 113.

⁶ Sara Bomchil y Virginia Carreño. *El mueble colonial de las américas y su circunstancia histórica*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987), 26.

⁷ El banco de trabajo fue elaborado posiblemente con madera de sabino (*Taxodium mucronatum*), también llamado viejo de aguas o ahuehuete. Esta madera fue empleada en la elaboración de muebles, puertas y de retablos, se le considera resistente al ataque de insectos y se pueden obtener secciones de gran tamaño y espesor. Madera con anillos de crecimiento diferenciados, sin canales resiníferos fisiológicos. Los rayos son de tipo homogéneo, numerosos y bajos, son uniseriados (1 a 15 células de altura) y no presentan canales. En la cara radial presenta engrosamientos helicoidales, las puntuaciones areoladas sobre las traqueidas se disponen en filas uniseriadas y biseriadas. Las punteaduras en el campo de cruce son de tipo taxodioide de diámetro medio de 8 a 11 micras, normalmente de 1 a 4 punteaduras por campo (IAWA 2004).



Fig. 3 - Pintura del taller de San José, retablo lateral de San José, San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca. (Fonte: Luis Huidobro Salas, 2006)

A partir del punto anterior establecemos los elementos compositivos de una mesa para analizar la función del fragmento encontrado. Si partimos de la idea de que el tablón es la parte superior de la mesa, entonces la primera cuestión es entender cómo se sustentaba. La pieza presenta dos orificios para insertar el pie de apoyo, aspecto que no corresponde con la idea preconcebida de cuatro soportes. La respuesta la encontramos en el templo de San Bartolo Yautepec, Oaxaca, donde aún se conservan algunas bancas del coro con un sistema semejante al que pudo ser empleado para este banco. Los soportes son en forma de T invertida, pero también se utiliza una horqueta, que es la bifurcación del tronco al formar dos ramas. Por último, la mesa no cuenta con accesorios o aditamentos específicos de alguna actividad (**Fig. 4**).



Fig. 4 - Dibujo de una banca en el templo de San Bartolo Yautepec, Oaxaca. (Fonte: Carmen Tenorio, 2014)

La parte superior del banco contiene la información que nos permite suponer su uso. La primera sección corresponde a los dibujos arquitectónicos del sotabanco, el banco, la pilastra estípite y un entablamento; cada uno con sus respectivas letras. En la segunda sección hay marcas de diversas herramientas como gubias, formones y un compás. Por último tenemos una guía en el costado, una especie de regla en la que se marcan las proporciones de algunos elementos como las molduras y sus partes; así mismo, se pueden distinguir números. El resto de las caras contienen líneas y marcas que son vestigios del proceso de armado de la mesa.

Como acabamos de mencionar, los dibujos corresponden con los elementos arquitectónicos que conforman el cuerpo de un retablo. Los dibujos no están ordenados y se enciman en algunos casos, pero hemos ordenado la distribución lo que permite una mejor comprensión.

De todos los trazos el dibujo que sobresale corresponde a los elementos que conforman el cuerpo de un retablo. Se inicia con el banco de forma bulbosa y una guardamalleta, continúa con las secciones de una pilastra estípite. La pirámide invertida está delimitada por molduras semicirculares que a su vez enmarcan otra guardamalleta. El área central del cubo ostenta un diseño trilobulado, la continuación del fuste se da con formas también bulbosas y es delimitado por un diseño que recuerda una hoja. La parte final se elabora a partir del fuste recto y remata con un capitel de rasgos corintios. Del diseño del entablamento –arquitabe, friso y cornisa– llama la atención que la segunda línea de molduras del friso sea de forma redondeada. Entre el canto del banco y a un costado del estípite se perfila el sotabanco. El último diseño son dos recuadrados en cuya área central se tiene un rectángulo y en la parte media un círculo, el primero se ubica a la altura del capitel y el segundo de forma independiente al resto del dibujo son la planta de una calle. Por último, para trazar estos elementos arquitectónicos, se trazaron líneas guías para el dibujo con la ayuda de la lezna o punta de metal.

Las letras que delimitan cada elemento arquitectónico también corresponden a los nombres que se les daba en los contratos para la elaboración de un retablo novohispanos como son sotabanco (S), banco (B), estípite (e) y cornisa (c)⁸, las letras están colocadas de tal forma que indican de qué elemento se trata, dónde inicia y termina. Por otra parte la letra R puede referirse al radio necesario para trazar la curvatura de una moldura del entablamento. Las letras Mo pueden ser el módulo, que es la medida que permite diseñar y proporcionar una obra, como se indica en el tratado *Compendio matemático*⁹, además de medir “la magnitud de todos los referidos cuerpos grandes y pequeños es el semidiámetro inferior del escapo o columna se llama modulo” (Fig. 5).

El área de la mesa que tiene las marcas de herramientas está desgastada por el uso, cada huella y trazo se entremezclan en una abigarrada composición. Si bien hay otras evidencias de este tipo en la mesa, queda claro que la función de cada espacio estaba delimitada. Se buscaba cuidar del trajín cotidiano del taller la parte del tablón que contenía los diseños. Esto es una clara muestra de la disciplina y el orden que debía tener los oficiales y aprendices.

⁸ Proyecto que presenta Mateo de Pinos para el retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana. Guillermo Tovar T. y Jaime Ortiz L., *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y Restauración* (México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985), 33-38.

⁹ Thomas Vicente Tosca, *Compendio mathematico*, facsimilar (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 200), 4, 5.

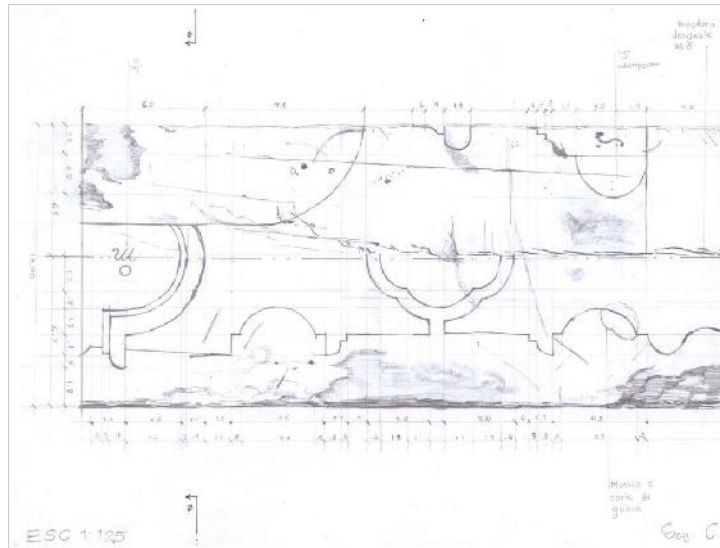


Fig. 5 - Detalle del dibujo del soporte estípíte en el banco de retablero.
(Fonte: Carmen Tenorio, 2014)

En uno de los cantos se encuentra una serie de líneas paralelas, marcadas con punta y remarcadas con color; entre las líneas aparece una numeración que inicia de derecha a izquierda. Se trata de diez dígitos consecutivos, distribuidos a espacios irregulares. Descartamos que sea un instrumento de medición porque las marcas no tienen la misma distancia; posiblemente son líneas guía.

Tomando en cuenta la descripción anterior, podemos deducir algunos aspectos técnicos de la construcción de retablos. En primer lugar nos permite visualizar cómo se transmitía el diseño inicial a los miembros del taller, lo cual debió requerir, al igual que en nuestros tiempos, de planos o dibujos. Este banco cumple ese papel. Dicha información formaba parte del conocimiento del maestro, mismos que podemos precisar gracias a lo establecido por las distintas ordenanzas de la época novohispana referentes a los requisitos que debían cubrir los aspirantes a maestro de entallador. Las ordenanzas de 1568 para la ciudad de México exigían a los entalladores labrar “un capitel corintio y una columna revestida de talla y follaje de uso romano y de un serafín y de un pajarito y de cortar bien la madera y cuadrar el campo de dicha obra”¹⁰. Para 1704 las ordenanzas establecieron que un tallador debía “saber sacar plantas y monteas con todo arte y dibujo, señalar macizos, descubrir miembros, disminuir cuerpos; proporcionar remates y todo lo que pertenece al arte como lo enseñan la buenas reglas”¹¹. Los dibujos del banco de trabajo son una muestra de estas actividades, quien los haya plasmado sobre la superficie de madera tenía claro conocimiento de las proporciones, del estilo artístico, de la estructura, en una dimensiones uno a uno.

Los diseños del banco son semejantes a los que aparecen en los tratados y los cuales, junto con estampas y grabados, fueron de suma importancia para artistas, arquitectos,

¹⁰ Francisco del Barriot L. *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de los gremios de la Nueva España* (México: Secretaría de Gobernación, 1920), 86.

¹¹ Barriot, *El trabajo en México durante la época colonial*, 88.

entalladores y retablistas¹². A través de la geometría los constructores de retablos no sólo podían reproducir el orden clásico, la geometría les permitía diseñar la planta y el alzado de un edificio¹³; hacer comprensibles las monteas de los retablos, arcos y bóvedas de madera o proporcionar a los talladores las plantillas de las molduras y ornamentos¹⁴.

Los tratados contenían las reglas básicas de la construcción clásica así como de las proporciones y la distribución de los elementos que la constituyen, también eran instructivos para aprender las operaciones básicas de la aritmética, la geometría y la proporción¹⁵. Hasta el momento no hay referencia sobre la existencia de tratados para el diseño y construcción de retablos, como las hay para la construcción de artesonados, tal es el caso del *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes* escrito por López de Arenas¹⁶.

En 1709 el maestro Mateo de Pinos justificó el proyecto que presentó ante el cabildo catedralicio, para construir el retablo de la capilla de los reyes en los tratados de arquitectura. El artista acusa de su saber a los autores de los tratados, dejando en claro la importancia que tuvieron estas obras en su formación.

“Que si en todo lo presentado y referido no hubiera dado cumplimiento a las órdenes y reglas de dicho arte, serán culpados los... el primero Jácome Viñola, de quien adquirí medidas por ser en ellas el más celebrado; a Bitrubio y Andrea Paladio en la congregación y disposición de miembros, y así mismo en la agrandación de partes a piezas menesterosas... al dicho Paladio en fortalecer a Cataneo a Vicencio Scamosi a Sebastiano y otros autores a quienes he concertado y de quienes tengo aprendido...”¹⁷.

Por otra parte el diseño de la pilastra estípite se comparo con algunos tratados nórdicos: Wendell Dietterlin, Hans Vredeman der Vries, Abraham Leuthner, Paulus Decker, Juan de Arfe, Matías de Irneala. Autores que cuentan en sus trabajos con ese soporte como parte de los apoyos que se pueden emplear en la construcción. El dibujo plasmado en el banco de trabajo no es semejante a los que puedan verse en dichas obras.

La comprensión del dibujo y la geometría eran indispensables para el constructor; con ellas diseñaba los retablos en función del espacio disponible, hacia alzados, plantas y distribuía la ornamentación. Así lo expresa Fray Andrés de San Miguel en su tratado donde explica la importancia de la geometría:

“...Sin esta ciencia [la geometría] sería falta la arquitectura, la matemática en todo ciega y muerta la cosmografía, porque la arquitectura traza con ella todas las plantas de los edificios y los reparte según el adiestro del arquitecto poniéndolo en dibujos...”¹⁸.

¹² Guillermo Tovar T. *Pintura y escultura del renacimiento en México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979), 38.

¹³ Tovar de Teresa, *Pintura y escultura del renacimiento*, 38.

¹⁴ Antonio Bonet Correa, *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 18.

¹⁵ Tovar, *Pintura y escultura*, 38.

¹⁶ Diego López de Arenas. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla: Impreso por Luis Estupiñán, 1633). Consultado en mayo de 2015: www.aq.upm.es/biblioteca/fondo_antiguo/arenas.htm

¹⁷ Tovar y Ortiz, *Catedral de México*, 37.

¹⁸ José Fernández Arenas, “Fuentes documentales y documentos para la historia del arte”, en *Renacimiento y barroco en España*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 271.

La ausencia de un tratado específico sobre retablos le confiere mayor relevancia al descubrimiento de este banco, pues estos dibujos sin lugar a dudas nos remiten a las láminas que encontramos en los tratados usados en la época. En los dibujos de esta banco se pueden identificar claramente algunos elementos estructurales de un retablo. La escala usada es uno a uno y servía para ayudar a construir los elementos del retablo. Los dibujos son una guía y no corresponden totalmente el retablo donde se encontró, aunque sí lo hacen las medidas de entablamento, estípite y cornisa. La unidad de medida empleada fue el módulo que, como ya se mencionó, es la medida que permite diseñar y proporcionar una obra. A partir de esta forma de medir encontramos la proporción del retablo, como se muestran en la tabla.

ELEMENTO	MODULOS
SOCALO	7
BANCO	3. 16/18
ESTIPITE	10 12/18
CORNIZA	2 9/18

Otro de los datos que arroja el banco son las huellas de las distintas herramientas, las cuales nos permiten dividirlas en tres tipos. Las primeras corresponden a las herramientas de trazo y medida que consisten en la huella de las puntas de metal que sirven para hacer las líneas rectas, son la guía para trazar el dibujo con ayuda de la regla y de la escuadra; de igual forma se observa las huellas que dejó el compás que traza las líneas curvas. El segundo grupo lo conforman las herramientas de corte, en las cuales se agrupan gubias de diferentes formas y medidas¹⁹. Por último tenemos en el mismo grupo las marcas de sierras y achuelas usadas para hacer la mesa.

Consideraciones finales

Es poco lo que sabemos de cómo se diseñaban los retablos; entre la idea, la acción de plasmarla en el papel y la ejecución, existía una serie de pasos los cuales fueron eje rector que facilitaba el diseño, además ayudaron en la enseñanza entre el maestro y sus aprendices. Tenemos en cuenta que detrás de muchos retablos hay marcas que ayudan para su armado, diseños decorativos y trazos geométricos, entre otros. Este banco presenta claras diferencias y la evidencia apunta a que no es casual que se colocara la cara que contenía los dibujos boca abajo para protegerlo. La relevancia de un banco que conserva esta información radica en que nos permite, por un lado, conocer una herramienta hasta la fecha desconocida y, por otro lado sobre la enseñanza y los procesos preparatorios previos a la ejecución de un retablo.

Creemos que este banco fue usado en otras comunidades, debido al desgaste que presentan las orillas, ya que el diseño de los dibujos no corresponde con el retablo en donde fue encontrado. Es posible que el dibujo sólo fuera una guía que se adapta a las necesidades de cada obra.

¹⁹ Los tipos de gubias identificadas son cañas, media caña, uñeta y formones. Llama la atención el tamaño de una de las gubias que corresponde a un caña de cuatro pulgadas de diámetro.

El descubrimiento del banco resulta revelador para el estudio de los retablos, los diseños que tiene plasmados no corresponden a una monteá, como se ha localizado en algunos contratos como el de los retablos de Santa Teresa en Puebla²⁰, para la iglesia de San Juan de los Lagos en Zapopan²¹, o el retablo que se localiza en el Museo de Santo Domingo en Oaxaca, cuya monteá se conserva en la parte posterior de la obra²². El banco es una herramienta o guía que debió emplear el maestro constructor de retablos con sus oficiales y aprendices para mostrar la ubicación, la proporción y el volumen que deberían tener los diferentes elementos del retablo.

Es importante recalcar que los trazos permanecieron intactos al colocarlos boca abajo y gracias a este acontecimiento es que podemos comparar cada dibujo. A partir de las marcas de arrastre que conserva el banco podemos suponer que la pieza se acarreó desde otro lugar, si esto es cierto, el dato puede servir para establecer la ruta que siguió este taller comparándolo con obras que tengan características semejantes a lo plasmado en el banco. También suponemos que la obra se construyó in situ, ya que su traslado debió representar un enorme esfuerzo que carecería de sentido si no tuviera un fin o uso específico.

La pieza encontrada es, a falta de otro documento o ejemplo, una fuente primaria de conocimiento. Las transformaciones que sufrió con el paso del tiempo han formado una especie de estratigrafía que puede ser interpretada, como lo hace la arqueología. Para ello es necesario el registro y observación detallada del objeto y del sitio en que se halló, esto nos permitió la reconstrucción histórica, constructiva y social de este objeto a partir de él mismo.

Por último, toda restauración es un momento único y decisivo que permite aproximarse a la obra para obtener información invaluable, o por el contrario borrarla sin percatarse de ello. El restaurador debe ser consciente de que cada capa que se ha depositado sobre la obra, la forma en que se construye, las intervenciones y los objetos olvidados son fuente de información que, al ser interpretada, arroja información sobre la historia de la producción de los bienes culturales. En nuestro caso el proceso continuo de observación, registro, conservación e investigación, es acompañando y compartido por cada comunidad en la que hemos trabajado durante más de veinte años.

Bibliografía

- Barriot Lorenzot, Francisco del. *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*. México: Secretaría de Gobernación, 1920.
- Bomchil Saray Virginia Carreño. *El mueble colonial de las américas y su circunstancia histórica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987.
- Bonet Correa, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes de los tratadistas españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Castro Morales, Efraín, “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38 (1969):119-130.
- Fernández Arenas, José, “Fuentes documentales y documentos para la historia del arte”, en *Renacimiento y barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

²⁰ Efraín Castro, “La traza del retablo de Santa Teresa de Puebla en 1626”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 38 (1969), 119-130.

²¹ José A. Hernández S. y Omar López P., “Juan de Castañeda y Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el santuario de Nuestra Señora de san Juan de los Lagos (1758-1763)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 105 (2014): 63-93.

²² El retablo pertenecía a una comunidad de la sierra norte de Oaxaca. Después de su restauración y de las vicisitudes que sufrió fue trasladado a la capilla de Dómina en el Museo de las culturas de Oaxaca.

- Hernández S. José A. y Omar López P., “Juan de Castañeda y Felipe de Ureña y el proyecto del retablo mayor para el santuario de Nuestra Señora de san Juan de los Lagos (1758-1763)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 105 (2014): 63-93.
- Herrera García, Francisco Javier. El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2001.
- López de Arenas, Diego. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes* (Sevilla: Impreso por Luis Estupiñan, 1633). Consultado en mayo de 2015: www.aq.upm.es/biblioteca/fondo_antiguo/arenas.htm
- Pérez Alcántara, Ivonne A. Reconstrucción de una historia. Arqueología de la arquitectura de la iglesia de san Mateo Chalcatzingo. Morelos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- Recio Mir, Álvaro, “La versatilidad del renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional”, en Fátima Halcón et al., *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009. 69-126.
- Tosca, Thomas Vicente. *Compendio Mathematico, en que contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad*. Facsimil. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- Tovar y de Teresa Guillermo. y Jaime Ortiz Lajous, *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y Restauración*. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985.
- Tovar y de Teresa, Guillermo. *Pintura y escultura del renacimiento en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

El cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos

Benjamín Domínguez Gómez¹



Introducción

El retablo cumple con un papel fundamental en la elaboración del discurso estético, iconográfico y funcional del espacio sacro. Sobre todo cuando se trata de un retablo mayor, que articula el testero principal del templo y donde sobre su altar se llevaba a cabo la celebración eucarística hasta la reforma litúrgica propiciada por el Concilio Vaticano II. Hoy, sigue sirviendo como telón de fondo a las celebraciones más importantes y solemnes, que se realizan ante él, o cobija, en la mayoría de los casos, imágenes de gran devoción que vienen a presidir el templo desde dicho retablo principal.

Dada la importancia de esta pieza, en no pocas ocasiones, el retablo ha sido objeto de modificaciones, adiciones, mutilaciones o reformas encaminadas a adaptar el uso y el discurso a los intereses de sus propietarios, en base a innumerables circunstancias históricas. En este caso concreto, no nos referiremos a la adaptación al gusto de la época, las modificaciones iconográficas llevadas a cabo por el “visitador” diocesano o la restauración material del objeto como respuesta a la degradación material, sino a la casuística concreta del cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos que ha sido –y sigue siendo– algo más habitual de lo que pudiésemos pensar cuando nos estamos refiriendo a retablos que mantienen la funcionalidad sacra para la que fueron concebidos.

Así, por ejemplo, todavía a finales del s.XX, la Cofradía de la Sagrada Cena, usufructuaria de Iglesia de Ntra. Sra. de Consolación (vulgo Los Terceros), en Sevilla, actuó sobre el retablo mayor de dicho templo donde, para exponer el misterio completo del paso de la Cena Pascual, se procedió a modificar la mesa de altar y el banco del retablo, adelantándolo y generando un discurso estético, iconográfico y material totalmente distinto al concebido primigeniamente. Otro ejemplo, dentro del ámbito civil, lo constituye el Retablo Mayor del Hospital de las Cinco Llagas, también en Sevilla –hoy Salón de Plenos del Parlamento de Andalucía–, donde la hornacina central del primer cuerpo fue cegada con la inclusión de un

¹ Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de conservación y restauración de bienes culturales, actualmente es doctorando e miembro del Grupo de investigación HUM-956 “Conservación del Patrimonio. Métodos y técnicas” de la Universidad de Sevilla.

lienzo no perteneciente al retablo, con la intención otorgar un aspecto más homogéneo y desacralizado al conjunto, haciendo desaparecer la hornacina destinada a la imagen titular del antiguo templo.

Pues bien, el trabajo que presentamos aborda esta casuística de la funcionalidad como consecuencia del cambio de propietario o morador del templo, acaecida de forma singular en el caso del retablo mayor de la capilla del Dulce Nombre de Jesús, en Sevilla, el cual hemos podido estudiar en profundidad y que ilustra de manera clara esta causa de degradación del retablo desde el punto de vista de su uso y que requiere respuestas desde el ámbito profesional de la conservación-restauración.

La escasa documentación directa conservada – tanto del antiguo cenobio que lo alberga como del retablo- nos obliga a orientar nuestra investigación hacia el estudio formal de las evidencias materiales conservadas y las circunstancias colaterales de las que tenemos noticia, vías que nos permiten avanzar en el conocimiento de la obra cuando la información de las fuentes escritas está agotada.

Descripción del retablo y su ámbito

El convento de monjas agustinas del Dulce Nombre de Jesús de Sevilla fue fundado en 1551², si bien Ortiz de Zúñiga, la retrasa hasta 1562, en el lugar donde, desde al menos dos décadas antes se había establecido un “*recogimiento de mujeres de mala vida que de ella quisieran arrepentirse*”³. Desgraciadamente, existe muy poca documentación acerca de la historia de este edificio monástico y muy poco sabemos de su construcción y avatares, más que por algunas referencias desde el siglo XIX y las obras que se han llevado a cabo a lo largo de los últimos cuarenta años⁴ que han puesto de manifiesto su directa relación con los restos arqueológicos conservados junto al templo denominados “Baños de la Reina Mora”.

El templo es de planta rectangular constituido por tres naves. La central, más alta, está cubierta con bóveda de cañón, mientras que las laterales son mucho más bajas ya que sobre ellas existen dos tribunas con celosías, antiguas dependencias conventuales. El retablo mayor ocupa el muro principal del templo, orientado hacia el norte y elevado sobre tres escalones que dan acceso al presbiterio. De autoría desconocida hasta el momento, es una obra adscrita al círculo de Cristóbal de Guadix⁵, de finales del s. XVII, siguiendo los modelos establecidos por los talleres sevillanos del siglo de oro, especialmente por la influencia del mayor representante del período, el antequerano Bernardo Simón de Pineda, de quien fue su discípulo.

Actualmente (**Fig. 1**), consta de mesa de altar, sotobanco con postigos en los laterales, banco con sagrario, un cuerpo principal de tres calles separado por dos grandes columnas salomónicas y un ático o remate. La calle central alberga el camarín principal, hoy presidido por la imagen del Stmo. Cristo de la Vera Cruz⁶. En las calles laterales, sendas repisas con las

² María Luisa Fraga Iribarne, *Conventos Femeninos Desaparecidos: Arquitectura Religiosa perdida durante el Siglo XIX en Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1993) 55.

³ Ídem.

⁴ Sobre este templo y el convento poco se ha escrito, quizás por su carácter privado –y presumiblemente inaccesible durante varios periodos-, quizás por la manifestación que hizo Gestoso sobre el mismo en el que dice que no hay “*nada artístico que reseñar*”. La única publicación que ha abordado el estudio del edificio en época reciente es la citada de Fraga Iribarne, basándose en gran parte en los datos recopilados por el P. Llordén.

⁵ Fátima Halcón; Francisco Herrera, and Álvaro Recio, *El Retablo Barroco Sevillano* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000) 307.

⁶ Se trata de una escultura en madera de ciprés, de tamaño algo menor del natural (1,35 m) que se clava sobre una cruz arbórea, en sustitución de una anterior, probablemente plana, dorada y/o policromada, muy al uso de la fecha de ejecución de

esculturas de San Agustín y Santa Mónica. Sobre ellas, dos relieves con las representaciones del “Niño Jesús” y “San Juan Bautista niño” o “San Juanito”. Por encima del entablamento o cornisa se levanta el ático del retablo presidido por una pintura del sevillano Luis Rizo, realizada e incluida en el retablo a finales de los años 80 del pasado siglo, en la que se representa a Santa Elena descubriendo la “Verdadera Cruz” – Vera Cruz –, un tema vinculado a la cofradía del mismo nombre, actual propietaria del templo. Precisamente, a los pies de la imagen del crucificado suele recibir adoración la reliquia del Santo “Lignum Crucis”, pequeña astilla de la cruz de Cristo que la tradición atribuye a Santa Elena su localización en torno al año 336⁷. Por último, en los laterales del ático, las imágenes de Santo Tomás y Santa Rosa y unas pinturas que representan a San Ignacio de Loyola y a San Felipe Neri -para unos-, o un presbítero sin identificar – para otros –.



Fig. 1 – Fotografía general del retablo.
Estado actual.
(Fotografía del autor)

la imagen. De autor desconocido, su ejecución es fechable en torno al año 1500-1520. Es la imagen titular de la Cofradía de la Vera Cruz, actual propietaria del templo.

⁷ María Lara Martínez and Laura. Lara Martínez, “Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo” en *Revista Comunicación y Hombre* nº 3 2007, 39-50.

Hipótesis sobre la composición del retablo original

A poco que examinemos la obra, resulta obvio que el retablo que nos ocupa no conserva su estructura original. Así lo atestiguan, tanto la poca información contenida en los archivos como el examen organoléptico del conjunto donde son fácilmente discernibles las adiciones, tanto de piezas ornamentales como estructurales. Se pueden apreciar a simple vista en la parte posterior de la obra algunos elementos de refuerzo, tanto de madera como de otros materiales, que nos están hablando de la existencia de intervenciones anteriores, más o menos traumáticas. Con todo esto, el retablo actualmente se encuentra estabilizado y en buen estado de conservación.

Aunque no existe constancia documental, la ejecución del retablo debió de llevarse a cabo a instancias de la comunidad religiosa de Monjas Agustinas que levantó y habitó el convento desde mediados del s.XVI hasta 1837. En dicho año, tanto la iglesia como el resto del edificio, fueron expropiados a la comunidad religiosa con motivo de su exclaustración -la comunidad pasó al convento de San Leandro- quedando la iglesia arrendada a vecinos hasta que es cerrada al culto definitivamente por la Junta Revolucionaria en 1868⁸. Precisamente es por el acta de dicha incautación, fechada el 27 de noviembre y conservada en el Archivo Municipal hispalense⁹, por el que poseemos una exhaustiva descripción del retablo que estudiamos, donde se dice dejarlo “*completo con sus respectivas imágenes, así como que es de buen tallado y perfectamente dorado*”¹⁰. La importancia de este testimonio para la reconstrucción material del retablo es capital, no sólo por lo exhaustivo de su descripción, que incluye las medidas, sino porque se corresponde todavía con su primigenio estado, antes de los cambios de propiedad que generarán multitud de modificaciones en el mismo a lo largo de las casi dos centurias siguientes.

De él se dice: “*El altar mayor tallado y dorado, que contiene un crucifijo de talla como de dos varas, Santo Tomás y Santa Mónica como de una vara, dos [santos] tallados incrustados que representan (Sta Rosa y S. Agustín) digo, Sn. Juan y Sn. José; dos esculturas de mas de dos varas Sta. Rosa y S. Agustín; una imagen de talla mayor de una vara que parece la Virgen de la Esperanza y otra al natural de candelero con vestido de seda y seis candeleros dorados como de vara y media*”¹¹. En el mismo documento, y cuando relaciona las obras pictóricas de las que se hace entrega se citan: “*9: Dos óvalos incrustados en el altar mayor, al parecer pintados al óleo como de más de media vara, que representan a S. Ignacio de Loyola y S. Felipe Neri*”¹² lo que completa la descripción y confirma la existencia de dichas piezas ya en 1868, descartándose que pertenezcan a una reforma posterior -aunque pudiera parecerlo por lo ecléctica que supone su inclusión y el espacio que las circunda-. El orden de la descripción -de arriba hacia abajo- así como las medidas, coincidentes aproximadamente con las reales, permite localizar, sin lugar a dudas, las imágenes actualmente insertas en el mismo e identificar las que, por el contrario, han sido sustituidas, así como su ubicación en el retablo originario. Otros testimonios que lo conocieron antes de reformarse no vienen más que a corroborar la hipótesis expuesta, siempre bajo el prisma de la investigación decimonónica. Así, en 1844 Félix González

⁸ Fraga Iribarne, op. cit. 55.

⁹ ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA (AMS) Colección alfabética, voz “conventos y ex conventos”. Caja 272 Libro de Actas de Incautación 1868. 86-89.

¹⁰ Ídem, 87.

¹¹ Ídem, 86.

¹² Íbidem, 87.

de León indica que “*el altar mayor está sobre gradas; es de mal gusto y en él se venera una imagen de vestir de la Stma. Virgen María*”.

Como se apuntó al inicio por las características morfológicas del retablo, éste se viene fechando a finales del s. XVII, relacionándose con el taller de Cristóbal de Guadix -del cual destaca Herrera que trabajó en numerosas ocasiones para comunidades religiosas¹³- aunque como en otras obras del mismo período, no habría que desdeñar la posibilidad de la intervención de Juan de Valencia.

Cristóbal de Guadix (1650-1709), natural de Montilla (Córdoba) fue uno de los principales representantes de la arquitectura de retablos de la escuela sevillana de finales del XVII y principios del XVIII¹⁴. Parece que su formación debió llevarse a cabo en los círculos de Bernardo Simón de Pineda, el gran representante de la arquitectura de retablos del s.XVII en Sevilla, apareciendo indistintamente como maestro de arquitectura, escultor o ensamblador¹⁵. Hacia 1685 debía de tener ya taller propio ya que de un año más tarde se tiene constancia documental de su primera obra. En 1690 contrata dos de sus obras más representativas: El retablo mayor de la Iglesia de San Vicente y el del Convento de Santa María de Jesús, junto a Pedro Roldán, ambos de la capital hispalense. En 1693 contrata el mayor del convento de Dominicas de Arahál. A partir de 1700 comienza un gran período de gran actividad artística que perdurará hasta su muerte. De este período destaca el retablo mayor del convento de la Consolación de Sevilla, hoy localizado en la iglesia parroquial de la Concepción de Castilleja de la Cuesta en el que participa Juan de Valencia a la muerte de Guadix en 1709 hasta concluirlo, así como otras obras localizadas en Villalba del Alcor (Huelva) o Écija¹⁶.

Por su parte, Juan de Valencia (1660?- 1738) procedente de Málaga, se forma en el taller de Simón de Pineda, con cuya hija contraerá matrimonio, vinculándose al obrador del maestro del que dará continuidad en elementos, formas y trazas. Documentada está la participación, junto con el escultor Agustín de Perea, en el retablo de la Capilla de Santa Ana de Dos Hermanas, del cual realiza las trazas, así como el mayor de la parroquial de Bornos o el de la Capilla del Baratillo, hoy muy modificado¹⁷. El prof. Herrera le atribuye el dedicado a la Inmaculada de la iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla¹⁸, con el que comparte el que nos ocupa el tratamiento de las columnas salomónicas, o el dedicado a la Virgen del Amparo, de la parroquia sevillana de la Magdalena, muy en relación con el citado de Dos Hermanas y la obra de su suegro y maestro¹⁹.

La gran aportación de Guadix a la retablística sevillana – y cuya relación con el retablo que nos ocupa justifican si no su autoría si su cercana adscripción- es la articulación de la calle central como una gran hornacina donde se insertan diferentes elementos superpuestos, generalmente sagrario, manifestador y camarín, generando la calle central *un efecto centrífugo* – tal y como indica el prof. Herrera García – enfatizado por las grandes columnas salomónicas que la enmarcan, estilísticamente muy cercanas a las obras antes citadas. Por su parte, Juan de

¹³ Francisco José Herrera García, “El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: Adiciones y comentarios a su producción” en *LABORATORIO DE ARTE* 16 (2003), 172.

¹⁴ Ídem, 171.

¹⁵ Halcón, Herrera, et Recio... op. cit., 40.

¹⁶ Sobre Cristóbal de Guadix ver Halcón, Herrera, et Recio... op. cit, 40-45.

¹⁷ Halcón, Herrera, et Recio... op. cit. 56.

¹⁸ Ídem, 57.

¹⁹ Ibídem, 58.

Valencia es *heredero artístico* de las fórmulas aportadas por Bernardo Simón de Pineda, las cuales intentará perpetuar en las primeras décadas del siglo XVIII y que están presentes en el retablo de la capilla del Dulce Nombre. En base a esto, y si atendemos a la descripción conservada de 1868, así como a los elementos formales que apuntan a Guadix y/o a Juan de Valencia como autor o autores del aparato líneo, podemos hacer un primer levantamiento del conjunto que nos acerque a su primigenio diseño.

Fundamentalmente, a diferencia de lo que hoy se conserva, la calle central estaría constituida por una amplia hornacina vertical donde se alojarían simultáneamente un camarín y un manifestador sobre el sagrario -tal y como ocurre en el retablo mayor de San Vicente o Arahal, aunque con medidas muy cercanas, según la descripción del acta de incautación— estando el ático ocupado por la imagen de un crucificado, bien inserto en una hornacina cruciforme, bien bajo un arco de medio punto, rebajado y/o flanqueado por columnas en sus laterales (**Fig. 2**).



Fig. 2 y 3 – Hipótesis de trabajo sobre la composición del retablo antes de 1870 (izquierda); Hipótesis de trabajo sobre la composición del retablo en el último tercio del s.XIX y hasta 1905 con las imágenes de la Cofradía del Amor (derecha).
(Fotografías del autor)

La Hermandad del Cristo del Amor y la reforma decimonónica

Tras la expropiación a la comunidad religiosa y el cierre por la Junta Revolucionaria, ésta la saca a pública subasta adjudicándola el 3 de Noviembre de 1869 a Dña. María del Amor Pérez de León, quien la adquiere para dar culto a las imágenes de la cofradía del Stmo. Cristo del Amor tras el derribo de la Parroquia de San Miguel, donde tenía su sede²⁰. En el cabildo del día 2 de enero de 1870 se informa “*que el fin de la expresada camarera al adquirirla era para que en ella se le tributase culto a Ntro. Padre Jesús del Amor y se trasladase su hermandad con las demás Sagradas Imágenes*”, celebrándose los cultos de dicho año en la citada iglesia, tal y como atestigua una nota al final de dicho acta²¹ y describe José Bermejo y Carballo al referirse a la citada cofradía, de la que narra: “*En 11 de marzo de 1870, se trasladó a ella la hermandad, colocando sus imágenes en el altar principal, en cuya forma subsisten – la obra se edita en 1882 –; habiendo renovado y decorado el templo con mejoras convenientes*”²². Años más tarde, José Gestoso, en su obra *Sevilla monumental y artística*, fechada entre 1889-1892, indica, refiriéndose al templo que “*en cuyo altar barroco venerase la hermosa escultura de montañés conocida por la del Santo Cristo del Amor*”²³.

Estas “*mejoras convenientes*” debieron incluir, sin ninguna duda, la modificación del retablo mayor. Concretamente, la eliminación de la calle central del mismo para poder albergar a las imágenes, ya que es obvio que el tamaño de la imagen del crucificado Juan de Mesa requería una hornacina lo suficientemente amplia como para poder albergarla, lo que debió obligar a la nueva propietaria a reformarlo. Por tal motivo, el retablo sufre su primera profunda transformación. De hecho, en la parte posterior del mismo aún se conserva la estructura del camarín que debió conformarse, tapizado de terciopelo granate. Las dimensiones corroboran dicha hipótesis: Si la cruz arbórea de la imagen tiene unas dimensiones de 4,46 x 2,19 metros²⁴, el espacio del camarín abierto para tal fin posee unos cuatro metros de altura por dos y medio de ancho. Ninguna otra distribución que hubiese generado un camarín menor, habría permitido su colocación.

A consecuencia de esto, la reiteración de la iconografía del crucificado sobre el mismo retablo obligaba a incluir en la transformación la parte central del ático, la cual se vio notablemente afectada al sustituirse el crucificado original –hoy en paradero desconocido– por una segunda hornacina o camarín en el que se incluyó una imagen de San José con el Niño de clara ejecución funcional, tanto por la elección de materiales –telas encoladas– como la reutilización de un busto de terracota de época anterior²⁵. Otra de las modificaciones acometidas tuvo que ser la de la mesa de altar, decorada con motivos neoclásicos y jaspeada, donde destacan, precisamente, los escudos de la cofradía: La tiara pontificia, la cruz de Santiago y la de San Juan. Las calles laterales, por su parte, se mantuvieron intactas, conservando la imaginería, lo que apunta a que las imágenes de la Virgen del Socorro y San Juan evangelista

²⁰ Aunque en aquel momento provisionalmente en la Iglesia de los Terceros.

²¹ Amparo Rodríguez Babío, *El siglo XIX: Esplendor y decadencia en El Cristo del Amor y su Archicofradía* (Sevilla: Archicofradía del Stmo. Cristo del Amor, 1998) 183.

²² José Bermejo y Carballo (notas al capítulo de Amparo Rodríguez Babío), *Hermandad del Stmo. Cristo del Amor en Glorias Religiosas de Sevilla* (Sevilla: Abec Editores, 2013) 126.

²³ José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística Tomo III* (Sevilla: Monte de Piedad, 1982, ed. Facsímil) 445.

²⁴ Actualmente se conserva en las dependencias de la Hdad. del Amor cuyos miembros nos han facilitado dichas medidas.

²⁵ No nos resulta extraña la elección de la iconografía, a tenor del nombre del que fuera mayordomo, gran benefactor de la Archicofradía y padre de la responsable de sufragar las obras, D. José Pérez de León. Esta imagen acaba de ser intervenida por quien suscribe entre los meses de junio a noviembre de 2015.

ocuparon también la hornacina central del retablo, si atendemos a la descripción de Bermejo y Carballo, cuando indica que colocaron *sus imágenes en el altar principal, en cuya forma subsisten*²⁶ (**Fig. 3**). De esta reforma no se conserva documentación alguna en el archivo de la cofradía²⁷, entre otras razones porque debieron de acometerse directamente por la propietaria del templo, quien, entre otras acciones, trasladó la lápida conmemorativa en memoria de su padre, D. José Pérez de León, desde la capilla de la Hermandad del Amor en la parroquia de San Miguel hasta el templo del Dulce Nombre de Jesús donde todavía pervive. Igualmente, pensamos que debió trasladar dos lienzos adquiridos en fecha cercana que representan a los apóstoles Santiago y Pedro firmados por el pintor José Contreras y fechados en 1865²⁸.

La adaptación del templo a las necesidades de dicha corporación apenas tuvo vigencia durante treinta y cinco años. A primeros del s.XX, los hermanos de la cofradía del Amor revitalizan la Hermandad y, ante la limitación de la puerta de la capilla, realizan su estación de Penitencia desde la cercana Iglesia de San Gregorio. En 1905, proponen a los herederos de Dña. María del Amor- ya fallecida- agrandar la puerta para permitir la salida de los pasos, cuestión ésta que es rechazada, por lo que la Hermandad decide trasladarse a la Parroquia de San Pedro, el dos de diciembre de ese mismo año²⁹.

La primera mitad del siglo XX: La comunidad de Dominicos y la O.N.C.E.

Tras el abandono de la capilla por parte de la Cofradía del Amor en 1905, a primeros de 1918 y hasta 1939 se harán cargo de ella, cedida por la familia Pérez de León, la Orden de Predicadores (Dominicos) quienes la repararán para abrirla al culto³⁰. No resulta extraño ya que, aunque como se ha visto, la anterior corporación intervino realizando “*mejoras convenientes*”, la capilla no debía de ofrecer un estado de conservación adecuado, tras años de cierre y el aumento de los procesos de degradación que debía de tener al clausurarse el convento ya que la comunidad de monjas en sus últimas décadas pasó por un periodo de penuria económica, tal y como trasciende de la documentación conservada³¹. En base a esto, y con la intención de mantener abierto el templo a futuro, parece que los PP. Dominicos debieron de acometer cuantiosas inversiones en la adecuación de la capilla, entre las que se incluyó, de nuevo, la reforma del retablo mayor que nos ocupa.

De esta intervención en el templo no existe constancia documental, al perderse buena parte del archivo histórico de la Orden en un incendio acaecido en su convento de la calle San Vicente. Pero, sin embargo, existe constancia material en los escudos incluidos en las pinturas murales del presbiterio, en la decoración de los pies de la nave central, pero sobre todo en el escudo que remata el baldaquino con el que se cubre la calle central del retablo, lo que, unido

²⁶ José Bermejo y Carballo...op. cit 126. Además, no existe en el resto del templo ningún retablo que pudiera albergar a la imagen de la dolorosa ya que, para tal fin y por parte de la Cofradía de la Vera Cruz, se modificó uno de los laterales en la década de los ochenta del pasado siglo.

²⁷ Rodríguez Babío afirma que el libro de actas – que no se encuentra incompleto, ni mutilado-, no recoge actividad alguna desde 1872 a 1899.

²⁸ Pensamos que se trata de José Marcelo Contreras Muñoz (Granada 1827 - Madrid 1890) quien fuera pintor de Historia y Director del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

²⁹ Luis C. Pérez Porto, *Relación e Historia de las Cofradías Sevillanas desde su fundación hasta nuestros días* (Sevilla, Asociación de amigos del Libro Antiguo de Sevilla, 1992; ed. facsímil) 111.

³⁰ Francisco J. Rodríguez Fassio O.P., “Convento de San Jacinto de Sevilla desde su Restauración en 1909” in *Los Dominicos en Andalucía en la España Contemporánea. Colección Monumental histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores. Volumen XXVI* (Salamanca: Ed. San Esteban, 2004) 615.

³¹ M^a Luisa Fraga Iribarne... op. cit. 55. Dice que “*por la suma indigencia en que se hayan*”.

a la diferencia de dimensiones con respecto a la necesidades de la cofradía del Amor, la tipología de talla y los materiales utilizados, adscriben a la Orden de Predicadores dicha reforma. Testimonio de intervenciones materiales en el templo en este período también es la inscripción que hemos localizado en uno de los muros –casi a los pies de la iglesia- donde se lee: “AÑO 1933 LOS DOS ACUILAR PAEZ el gordo”.

El ático del retablo mantuvo la distribución otorgada por la Cofradía del Amor, si bien la reforma consistió en el cerramiento de la calle central, de una forma ecléctica para albergar, seguramente, a la Virgen del Rosario³², advocación mariana que propaga la orden y que en ningún otro elemento del templo aparece representada. De esa reforma, el retablo conserva una buena parte, conservándose fotografías, si no de este período, sí de los años posteriores al mismo en el que el retablo debía de seguir tal y como lo reformó la Orden de Santo Domingo (Figs. 4 y 5).



Fig. 4 y 5 – Hipótesis de trabajo sobre el alzado del retablo entre 1918 y 1933 coincidiendo con la estancia de los PP. Dominicos (izquierda). (Fotografía del autor);
El retablo tras su intervención en 1980 (derecha) manteniendo la misma composición.
(Fonte: Archivo Hdad. Vera Cruz)

³² Aunque esta es una hipótesis apuntada por el P. Larios, dominico, sin más constancia documental.

Descartada la posibilidad, proyectada en 1924³³, de adquirir el antiguo convento anejo y recuperado el convento de San Jacinto en 1933, en 1939 el Vicario General de la Orden, fray Manuel Montoto ordena el cierre de la casa de la calle Jesús y el traslado de todos los frailes a San Jacinto³⁴, cerrándose aquí otra etapa de nuestro retablo. Sin embargo, el templo sería utilizado, al poco tiempo, por la Organización Nacional de Ciegos, O.N.C.E. que se había fundado en Sevilla y que tenía su sede principal en la calle San Vicente. Aquí, la institución celebraba sus misas y cultos solemnes a su santa protectora “Santa Lucía”. Paro ello, en el camarín central del retablo se dispuso una imagen de la misma, con la particularidad de que era una imagen de San Juan evangelista adaptada a la iconografía deseada³⁵ y de cuya colocación en el retablo mayor tenemos ya documentación gráfica, fechada en 1956³⁶.

La cofradía de la Vera Cruz, su actual propietaria

La Hermandad de la Vera Cruz fue fundada el 9 de mayo de 1448 en el Convento Casa Grande de San Francisco, donde llegó a tener capilla propia. Los avatares del s.XIX la obligaron a abandonar el convento, que fue derribado, y a establecerse en la iglesia de San Alberto, antiguo convento carmelita hoy sede de la Congregación San Felipe Neri. En dicho templo, un grupo de jóvenes, deseosos de revitalizar la antigua cofradía de la Vera Cruz, reorganizan la corporación mas, ante las dificultades de establecer su sede canónica en dicho templo, trasladan, en la noche del 2 de Noviembre de 1942 a la imagen del Stmo. Cristo de la Vera Cruz hasta esta iglesia, comenzando así una nueva etapa en la historia de esta corporación y del edificio que nos ocupa³⁷.

En un principio, y dado que ocupaba el retablo mayor la imagen de “Santa Lucía”, el crucificado de la Vera Cruz se alojó en una hornacina lateral de la nave del evangelio, hasta que, abandonada la capilla por la O.N.C.E., la Hermandad entronizó a su titular en el retablo mayor, en un principio sin realizar reforma alguna. Así se mantuvo, incluso tras las profundas obras de rehabilitación del inmueble llevadas a cabo entre 1970-1975 y los trabajos de conservación-restauración llevados a cabo sobre el retablo bajo la dirección del profesor Arquillo Torres en el verano de 1980. Probablemente, la única modificación en estos años fuese la reducción de la anchura de la mesa de altar, tras la reforma del Concilio Vaticano II, que hacía innecesarias las dimensiones anteriores, y el adecentamiento de la zona superior del sagrario, mutilada para la colocación, primero del Cristo del Amor y luego del de la Vera Cruz.

Será en el año 1988 cuando la empresa Isbylia restaure de nuevo el retablo, modificándose de nuevo la caja del camarín, al que se le eliminaron las pilastras laterales ensanchándolo. Igualmente, se procuró acercar la iconografía presente en el mismo a su actual propietario, por lo que se sustituyó la imagen de San José del ático por el lienzo ya descrito del pintor hermano de la corporación D. Luis Rizo, pasando la imagen de San José a los almacenes de la Hermandad y quedando el conjunto tal y como hoy lo conocemos. Finalmente, en 1998, fue de nuevo intervenido para proceder a su limpieza por la empresa Orsini y, a finales de 2008,

³³ Francisco J. Rodríguez Fassio O.P... op. cit. 615.

³⁴ Ídem, 619.

³⁵ Sobre esta imagen, que ha sido intervenida por quien suscribe en 2014 consultar Benjamín Domínguez Gómez, Intervenida la imagen de San Juan del retablo renacentista en *Anuario 2014 (Sevilla: Hdad. de la Stma. Vera Cruz, 215)* 48-60.

³⁶ Se conserva en el Archivo de la Hermandad de la Vera Cruz, así como la más antigua conservada de la capilla, donde se puede ver a lo lejos el retablo mayor, fechada en 1946.

³⁷ José Sánchez Herrero and José Roda Peña, “Hermandad de la Vera Cruz” en *Crucificados de Sevilla* (Sevilla: Tartessos, 1998) 155-205.

sustituido el color granate del tapizado del camarín por el verde, color tradicional de las hermandades advocadas de la Vera Cruz.

El retablo hoy: Un elemento en constante adaptación

Tal y como hemos expuesto, la adecuación a las necesidades de culto del retablo mayor estudiado ha propiciado toda una serie de modificaciones estructurales e iconográficas –algunas de ellas expuestas por vez primera de forma inédita en este trabajo– generadas de las necesidades funcionales de los sucesivos moradores del templo: Comunidad de monjas Agustinas (s.XVII-1837), Familia de los Pérez de León para albergar a la Cofradía del Stmo. Cristo del Amor (1869-1905), comunidad de Frailes Dominicos (1918-1939), la Asociación Nacional de Ciegos Españoles O.N.C.E. (1939-1964) y, por último, la Cofradía de la Vera Cruz (1942-hoy). Sin embargo, aunque pueda parecer anacrónico, el retablo sigue siendo objeto de modificaciones y/o adaptaciones iconográficas ya que, como decíamos al principio, su particular importancia dentro del ámbito de la institución que lo disfruta, provoca que, de forma cíclica, los cofrades se preocupen por su conservación y por adaptar el conjunto líneo a sus necesidades litúrgicas. Es por ello por lo que, en el momento que se elaboran estas líneas, se está procediendo a la intervención de la imagen de San José – que ocupó la hornacina central del ático algo más de un siglo, entre 1870 a 1988– con la intención de recuperar su anterior disposición. Incluso, está en estudio la ejecución de un nuevo “manifestador” u “hornacina”, que iría colocado sobre el sagrario, con objeto de, por un lado, dignificar la exposición de la reliquia de “Santo Lignum Crucis” que recibe culto en el citado retablo; como con la intención de completar el diseño formal del conjunto, mermado por las diferentes actuaciones llevadas a cabo a lo largo de estos dos últimos siglos. Esto nos induce a pensar como conclusión, que la funcionalidad de este tipo de piezas obliga a la comunidad de profesionales adscritos – restauradores, arquitectos, historiadores del arte...– a replantear las soluciones técnicas necesarias para que puedan seguir cumpliendo su función, sin que ello sea menoscabo para cumplir con las exigencias internacionalmente establecidas para la conservación del patrimonio cultural, dado que es un patrimonio vivo que sigue en uso.

De hecho, la cuestión diferencial de la actuación prevista frente a las anteriores descritas es que sólo afecta al plano estético, puesto que no se concibe, bajo ningún concepto, que la colocación de dicha hornacina o manifestador, así como la reposición al culto de la imagen de San José, contemplen modificación estructural alguna, para cumplir con la premisa de reversibilidad de las actuaciones, hasta el momento, como se ha visto, no contemplada.

Bibliografía

- ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA (AMS) *Colección alfabética*, voz “conventos y ex conventos”. Caja 272 Libro de Actas de Incautación 1868.
- Benjamín Domínguez Gómez, Intervenida la imagen de San Juan del retablo renacentista en *Anuario 2014* (Sevilla: Hdad. de la Stma. Vera Cruz, 215) 48-60.
- Fátima Halcón; Francisco Herrera, and Álvaro Recio, *El Retablo Barroco Sevillano* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000)
- Fátima Halcón; Francisco Herrera, and Álvaro Recio, *El Retablo Sevillano: Desde sus orígenes a la actualidad* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2009).
- Félix González de León, *Noticia Artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla* (Sevilla: ed. facsímil, 1973).

- Francisco J. Rodríguez Fassio O.P., “Convento de San Jacinto de Sevilla desde su Restauración en 1909” in *Los Dominicos en Andalucía en la España Contemporánea. Colección monumental histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores. Volumen XXVI* (Salamanca: Ed. San Esteban, 2004).
- Francisco José Herrera García, “El arquitecto de retablos Cristóbal de Guadix: Adiciones y comentarios a su producción” en *LABORATORIO DE ARTE* 16 (2003), 171-196.
- José Bermejo y Carballo; Rafael Jiménez Sampedro and Manuel Álvarez Casado, *Glorias Religiosas de Sevilla* (Sevilla: Abec Editores, 2013).
- José Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y Artística Tomo III* (Sevilla: Monte de Piedad, 1982, ed. Fascímul).
- José Sánchez Herrero and José Roda Peña, “Hermandad de la Vera Cruz” en *Crucificados de Sevilla* (Sevilla: Tartessos, 1998) 155-205.
- Luis C. Pérez Porto, *Relación e Historia de las Cofradías Sevillanas desde su fundación hasta nuestros días* (Sevilla, Asociación de amigos del Libro Antiguo de Sevilla, 1992; ed. fascímul).
- María Lara Martínez and Laura. Lara Martínez, “Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo” en *Revista Comunicación y Hombre* nº 3 2007, 39-50.
- María Luisa Fraga Iribarne, *Conventos Femeninos Desaparecidos: Arquitectura Religiosa perdida durante el Siglo XIX en Sevilla* (Sevilla: Guadalquivir, 1993).
- Mons. Carlos Amigo Vallejo; José Sánchez Herrero, Julio Martínez Velasco, Amparo Rodríguez Babío and Pablo Colón Perales, *El Cristo del Amor y su Archicofradía* (Sevilla: Archicofradía del Stmo. Cristo del Amor, 1998).

A ação mecénática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII

Carla Sofia Ferreira Queirós¹



Introdução

Considerada uma das maiores dioceses do reino até ao final do terceiro quartel do século XVIII, a diocese de Lamego sofre, a partir desta altura, desanexações territoriais. A primeira é o desmembramento do distrito de Ribacôa, passando este território a integrar a recentemente criada diocese de Pinhel que é extinta no último quartel do século XIX, passando a integrar a diocese da Guarda. A segunda desanexação ocorre, precisamente, nesta mesma altura, e prende-se com a necessidade de reduzir o número de dioceses, ficando a de Lamego amputada de alguns arciprestados a ocidente, como é o caso de Arouca e Castelo de Paiva, que passam para a diocese do Porto, embora lhe sejam anexados alguns territórios que, pouco tempo depois, no primeiro quartel do século XX, lhe são retirados quando é criada a diocese de Vila Real. Uma vez definidas as fronteiras, desde os finais do primeiro quartel do século XX, passam a integrar a diocese de Lamego duzentas e vinte e três paróquias distribuídas por catorze arciprestados².

É nas igrejas paroquiais que iremos focar a ação dos encomendadores e a mobilidade dos artistas, estabelecendo circuitos artísticos e estilísticos que se estendem, em muitos casos, além dos limites da diocese de Lamego e das suas dioceses de origem, entre os séculos XVI e XVIII. Contudo, pretendemos incluir neste estudo, pela importância e lugar que ocupa como sede do bispado, as capelas e igrejas conventuais da cidade de Lamego³.

Situada geográfica e estrategicamente no centro da região Norte, entre a diocese do Porto, a de Viseu, a da Guarda, a de Bragança e a de Vila Real, na sub-região do Douro e próxima dos rios Douro, Côa, Távora e Paiva, tendo o primeiro uma importância crucial na chegada à cidade de Lamego de artistas de outras regiões do país e da sede do bispado para outras zonas do mesmo, a diocese de Lamego demonstrou ser uma região de absorção de novos

¹ Doutorada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Assistente Convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM) e Centro de Investigação e Inovação em Educação (INED/ESEIPP).

² Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, 19-23.

³ Queirós, *Os Retábulos da cidade de Lamego*, 81-138.

conceitos artísticos e estéticos vindos de fora, mas também uma região difusora de uma gramática decorativa local⁴.

O circuito retabular

A análise das estruturas retabulares das igrejas matrizes da diocese de Lamego permite-nos identificar dois grandes grupos, no que concerne à execução e habilidade técnica dos artistas: o primeiro, marcado por um número ainda expressivo de estruturas de cariz popular que não deixa de ter a sua graça e importância se, tivermos em conta, as condicionantes económicas e a necessidade manifestada por muitas paróquias de enobrecer a sua igreja com um retábulo, onde é evidente a pouca competência, habilidade, simplicidade e ingenuidade dos executantes, muito provavelmente sem qualquer tipo de formação oficial; e, um segundo grupo, que se afasta cabalmente do anterior e, que marca a maior parte dos retábulos da diocese de Lamego, que segue os modelos difundidos nos grandes centros produtores artísticos, embora adote características muito próprias que, ao mesmo tempo, os afasta dos cânones estéticos vigentes, conferindo-lhes um caráter regionalista que não os torna menos exemplares, muito pelo contrário, demonstram uma notável execução técnica e originalidade.

No caso das capelas e igrejas conventuais da sede do bispado, se detetámos nas primeiras alguns exemplares de cariz popular, na generalidade, o nível técnico de execução merece um olhar mais atento e aprofundado.

Entre a Terra e o Céu, entre uma vida de pecado e a salvação da alma, o retábulo reflete toda uma dimensão tridentina, visível nas suas invocações e iconografia, ao serviço da Fé Católica com pretensões de captação de audiências, novos fiéis, conversão dos hereges e aumento das práticas piedosas.

Do maneirismo ao rococó, da capela-mor à sacristia, os retábulos espelham a importância que a talha dourada assumiu no bispado lamecense no momento em que foi concebida, cumprindo a sua função catequética e evangelizadora e desempenhando um papel fundamental na compreensão da história da arte nacional.

Inicialmente limitada aos retábulos, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a talha acaba por invadir todo o interior sacro desde a capela-mor ao arco cruzeiro, sanefas, púlpitos, cadeirais, coros, órgãos, molduras, tectos e mobiliário, originando as igrejas forradas a ouro, a que Lamego não foge à regra no belíssimo exemplar da Igreja de Nossa Senhora do Desterro. Os interiores sacros transformam-se em espaços ricos, sumptuosos, cenográficos, intimistas, acolhedores, onde toda a mensagem doutrinária e iconográfica do espírito contra-reformista saído do Concílio de Trento se concentra nos retábulos.

Num primeiro olhar somos arrebatados pela inquestionável qualidade da maioria das estruturas retabulares da diocese de Lamego.

Se compararmos com o período maneirista, verificamos que os retábulos nacionais duplicam o seu número, sobretudo, nos retábulos-mores, o mesmo não acontecendo com os retábulos joaninos em que constatamos que registaram um decréscimo generalizado, verificando-se um panorama idêntico se os confrontarmos com os maneiristas, excepto nos retábulos-mores (**Figs. 1 e 2**).

⁴ Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, 129-156.



Fig. 1 (esq.) e 2 (dir.) – São João da Pesqueira. Igreja de Santa Marinha, Trevões. Retábulo da capela lateral da Epístola; Sernancelhe. Igreja de São Miguel, Freixinho. Retábulo-mor.
(Fotografias da autora, 2004)

Justificações como o peso da tradição, o poder económico e gostos da clientela, sobretudo, confrarias, irmandades e comissões fabriqueiras, o distanciamento geográfico dos grandes centros urbanos e a fraca aderência aos novos cânones estéticos relacionada com vinda tardia para a diocese de mestres ligados à corrente do joanino, numa altura em que o rococó já se fazia sentir, encontram-se, seguramente, na base justificativa da quantidade de retábulos maneiristas, principalmente colaterais e laterais, e também nacionais que resistem na diocese de Lamego.

Da totalidade dos retábulos da diocese de Lamego, o segundo lugar, igualmente significativo, é ocupado pelas estruturas rococós que impuseram uma nova dinâmica, ritmo e cenografia aos interiores sacros, concretamente, no que toca aos retábulos colaterais e laterais. Esta ocorrência prende-se, certamente, com o facto de nomes como André Soares e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça estarem ligados a Lamego, o primeiro nas obras de renovação da catedral levadas a cabo pelo enérgico bispo D. Frei Feliciano de Nossa Senhora e o segundo na Igreja do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, mas também com as constantes reformas a que estiveram sujeitas as casas monásticas durante todo o século XVIII, que procuravam chamar para junto de si, os melhores artistas da especialidade. Por esta razão, não é de admirar que a grande aglomeração de retábulos rococós se concentre nas zonas de Lamego e Salzedas e nos arciprestados mais a ocidente do bispado, mais próximos da sede da diocese, perto dos rios Douro e Paiva que permitiam a circulação de artistas, e com a região do Porto por via dos arciprestados desmembrados da diocese de Lamego (**Figs. 3 e 4**).



Fig. 3 (esq.) e 4 (dir.) – Armamar. Igreja de Santa Eulália, Goujoim. Retábulo-mor;
Lamego. Igreja de São Pedro, Penude. Retábulo-mor.
(Fotografias da autora, 2004)

Os encomendadores

A relação entre encomendador, religioso ou laico, particular ou público, individual ou coletivo, e artista ou entre encomendador, instituição religiosa e artista constitui, desde há muito, uma das mais antigas relações laborais e uma das mais profícuas.

O impacto da Reforma e Contra-Reforma e a sua aplicação doutrinária, a partir de 1564, através das Constituições Sinodais dos Bispados, foi determinante no incremento da encomenda e produção artística retabular. Decorrente desta nova ideologia, são estabelecidas limitações à criação artística, quer da parte dos encomendadores, eclesiásticos ou laicos, quer da parte dos artistas, que acabam por se limitar a estas obrigações que a renovada Fé Católica impõe.

A aplicação das normas conciliares tridentinas, o aumento do número de igrejas, e instituição de capelas, a renovação dos espaços sacros e o incremento das práticas religiosas a que se juntam as novas devoções pós Trento que se refletiram no crescimento e importância das confrarias e irmandades fizeram com que estas encomendas se tornassem constantes, respondendo às imposições de uma clientela cada vez maior e mais exigente, mas que nem por isso deixava de ter as suas obrigações já que tratando-se de uma encomenda feita a um artista residente em outra região, o encomendador era obrigado a dar-lhe alojamento e alimentação ou a pagar os custos de transporte dos materiais, abrindo-se o caminho a um grande leque de artistas e artífices notáveis no trabalho da madeira.

No caso concreto da cidade de Lamego, constatámos que no respeitante aos conventos, os bispos e outros membros do clero foram os responsáveis pela encomenda dos retábulos⁵,

⁵ Queirós, *Os Retábulos da cidade de Lamego*, 81-102.

exceção feita no Convento de Santa Cruz onde deparámos com dois particulares na encomenda destas estruturas para as respetivas capelas, e no Convento de Nossa Senhora da Piedade dos Cónegos Eremitas Calçados de Santo Agostinho onde não encontrámos qualquer tipo de referência documental que nos permitisse saber qual a clientela e os responsáveis pelas obras.

Relativamente às duas igrejas paroquiais da cidade, verificámos que na de Almacave, as encomendas distribuem-se equitativamente pelo clero, irmandades e devotos, enquanto na Sé as obras mais significativas foram encomendadas pelos bispos, seguidos das confrarias e irmandades, membros do clero em geral, Cabido e particulares.

No que concerne às restantes igrejas e capelas da cidade atestámos que as irmandades e confrarias tiveram um papel destacado na sociedade como grandes encomendadores, seguidas dos particulares e devotos com igual número de encomendas e, por último, o clero.

Na restante diocese, a encomenda de obras ligadas à talha e madeiras em geral, concentra-se, em primeiro lugar, nas mãos dos eclesiásticos, sendo que mais de metade destas encomendas se regista no arceprelado de Lamego, onde a Sé e o Convento de Santo António de Ferreirim ocupam um papel destacado, seguida da encomenda laica, distribuída pelas confrarias, irmandades e particulares e, ainda, um número significativo de escrituras que não nos possibilitaram saber qual o tipo de clientela.

Os Artistas⁶

No plano artístico, já desde o século XVI, que a diocese desempenha uma função relevante, contando a cidade de Lamego com um número expressivo de artistas naturais e residentes, responsáveis por inúmeras obras. Porém, beneficiando de uma conjuntura interna favorável que marcou Portugal e grande parte do século XVII e XVIII, a cultura e, concretamente, as artes refletiram este período auspicioso, marcado por um aumento da atividade artística e dos ofícios, em que a mobilidade dos artistas e artífices no território nacional, acabou por desempenhar um papel determinante no estabelecimento de novos circuitos artísticos e de grandes empreitadas, a que a diocese de Lamego não ficou alheia. À procura de um mercado menos saturado, provenientes de outras dioceses e influenciados pelos modelos patentes nos grandes centros produtores de arte e difundidos por todo o território nacional, estes homens deslocavam-se em grande número, adaptando-se às condições de cada região, nomeadamente, à clientela, à matéria-prima e aos artífices locais, difundindo estes modelos, influenciando os mercados e artistas locais ou interpretando à sua maneira estes exemplares, ocasionando, desta forma, adulterações, muitas delas originais e criativas e outras onde a genialidade artística ficou muito aquém, permitindo, assim, afirmar o funcionamento de escolas regionais de talha como é o caso da que funcionava em Lamego, sobretudo, no período nacional, dada a quantidade e as semelhanças estilísticas dos retábulos desta época.

A documentação compulsada, centrada nos contratos notariais, é pobre, no que toca à possibilidade de determinar uma cronologia exata e de conhecer os responsáveis pela execução das estruturas retabulísticas, remetendo para o anonimato a maioria destes homens. Convictos que a sua identificação nos permitiria ter um conhecimento mais aprofundado das características estéticas que apresentam e das influências sofridas e que exerceram, constatámos, porém, pelos dados levantados, que para o período nacional, a diocese de Lamego

⁶ Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, XVI-XVIII.

não necessitou de recorrer a mão-de-obra do exterior, pois são bastantes os artistas naturais e residentes na cidade, aro (arciprestado) e em outras zonas do bispado que se deslocam, sendo responsáveis por muitos dos retábulos que ainda hoje existem e, por outros tantos, entretanto, desaparecidos.

Se, por um lado, a falta de dados não nos possibilitou conhecer com exatidão, os circuitos das empreitadas artísticas e, por outro lado, a inexistência das obras para as quais existem contratos, nos impediu a sua leitura, os contratos notariais permitiram-nos saber, com uma certa regularidade, os locais de proveniência dos artistas, a sua residência e mobilidade⁷.

Da documentação compulsada e até ao início do segundo quartel do século XIX constatamos haver quatro áreas e vagas de migração de mão de obra na diocese de Lamego: a primeira caracteriza-se pela vinda de artistas de outras dioceses do país, sobretudo, Braga e Porto, de onde chegavam arquitetos, riscadores, pedreiros, entalhadores, imaginários, ensambladores, estofadores, pintores e douradores e, em menor número, de Lisboa; a segunda vaga de mobilidade regista-se no seio do próprio bispado e é caracterizada por artistas vindos das diversas zonas da diocese de Lamego, mas que salvo raras exceções, encarregam-se de arrematar obras próximas da área em que residem; na terceira, verificámos a existência de um grande número de artistas oriundos do aro ou arciprestado de Lamego e da própria cidade; e na quarta, a circulação de artistas procedentes de outras regiões do país e de Espanha.

1. Lisboa, Porto e Braga

Salvo o aparecimento de nova documentação, a influência de Lisboa registou-se, somente, nas igrejas dos mosteiros cistercienses, sobretudo, no de Santa Maria de Arouca que, durante os séculos XVII e XVIII, pertencia ao bispado de Lamego.

No topo da lista de artistas lisboetas ou residentes na capital que estiveram a trabalhar para o Mosteiro de Santa Maria de Arouca registámos o nome de Miguel Francisco da Silva, arquiteto e entalhador (1733-1738), o dourador Manuel Cerqueira Mendes (1733 e 1741) e o mestre dourador João Nunes de Abreu.

No que concerne à influência que a cidade do Porto e a sua região tiveram na diocese de Lamego, esta fez-se sentir mais cedo, desde o século XVII até ao XVIII, sobretudo, nos arciprestados mais a ocidente da sede do bispado e mais próximos da região do Porto (Cinfães, Castelo de Paiva e Arouca). No interior do bispado, a sua presença foi esporádica, quase sempre ligada aos mosteiros cistercienses de São João de Tarouca e de Santa Maria de Salzedas. Na cidade de Lamego encontrámos alguns nomes ligados à Sé Catedral, ao Convento de Santa Cruz, à Capela de Nossa Senhora dos Meninos e à Igreja de Nossa Senhora do Desterro.

Durante os séculos XVII e XVIII, perante o número crescente de encomendas, os artistas formavam parcerias, muitos deles, acabando por constituir sociedades entre mestres do mesmo ofício, de forma a poderem responder à solicitação do mercado, já que na maior parte das vezes arrematavam várias obras ao mesmo tempo.

As mais antigas referências contratuais, em que foram intervenientes mestres conceituados do Porto em regime de parceria, datam do último quartel do século XVII. A primeira remete para a obra do sepulcro da Sé de Lamego arrematada pelos mestres imaginários António Gomes e Domingos Nunes (1678), sob o risco do Padre Pantaleão da Rocha de

⁷ Para este estudo, readaptámos um dos capítulos da nossa dissertação de doutoramento. Cfr. Queirós, *Retábulos do Bispado de Lamego*, 67-92.

Magalhães, tendo por fiador o arquiteto e entalhador portuense Domingos Lopes, com quem Domingos Nunes aparece frequentemente associado em obras de parceria.

Um ano mais tarde, o ensamblador António Coelho, residente no Porto, contrata com o Abade do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, a obra do arcaz e espaldares da sacristia da igreja, estabelecendo a sua oficina temporária numa quinta em Folgosa (Armamar), pertencente aos monges cistercienses.

Em 1683, o mestre pintor e dourador Francisco da Rocha, natural e residente no Porto, contrata o douramento e pintura do retábulo da capela-mor da Igreja do Convento de Santa Cruz de Lamego.

Outra particularidade na mobilidade dos artistas diz respeito à responsabilidade que o mestre tinha para com a sua equipa de oficiais, sendo-lhe imputado o dever de os alojar e alimentar, já que a sua sobrevivência era garantida pelo encomendador. Por vezes, era o cliente que assumia o compromisso de sustentar toda a equipa de trabalhadores na fase de assentamento da obra, como fica provado no contrato que o ensamblador portuense António João Padilha (1684) assina para a obra dos caixões da sacristia, respaldo, oratório e grades dos presbitérios da Igreja do Convento de Santa Cruz de Lamego.

Nos inícios do século XVIII registam-se, igualmente, artistas portuenses a trabalhar na diocese de Lamego. António Gomes, uma vez mais, agora denominado entalhador e escultor, contrata com o Mosteiro de Santa Maria de Arouca, a obra do retábulo e tribuna da capela-mor da igreja (1701) de parceria com o mestre entalhador e escultor João da Costa. Para além destes, o contrato refere ainda um terceiro parceiro, o entalhador Domingos Nunes, embora, no fim da escritura se mencione que somente os dois primeiros assumiram a empreitada.

Ainda no arceprelado de Arouca, os mestres António Rodrigues, imaginário e residente em Macieira de Cambra (Vale de Cambra), e o ensamblador Manuel da Fonseca, residente em Rossas (Arouca), foram contratados para a obra dos retábulos colaterais e púlpito da Igreja de Santa Maria de Rossas (1703).

Já no arceprelado de Lamego e ligados à Sé, surgem-nos os mestres ensambladores portuenses, ou residentes no Porto, Leonardo de Moura e Manuel Vieira que contratam a obra das três portas da catedral e respetivos bronzes e ferragens (1710).

Em 1714 é assinado o contrato de douramento do retábulo, frontal e teto e pintura do mesmo da Capela de Nossa Senhora dos Meninos (Lamego) com Francisco de Mesquita, pintor dourador da cidade do Porto e, nesta data, assistente em Lamego. No ano seguinte, o pintor Manuel Pinto Monteiro contrata a obra do douramento e pintura dos retábulos colaterais da Igreja de Santa Maria de Rossas (Arouca).

O conceituado mestre imaginário António Gomes, agora de parceria com o mestre imaginário Filipe da Silva, morador no Porto, arremata a obra da talha do coro e cadeiral do Mosteiro de Santa Maria de Arouca (1722).

A partir do segundo quartel do século XVIII, vamos encontrar um dos expoentes máximos da talha joanina portuense a trabalhar para a diocese de Lamego, aqui profundamente ligado à talha nacional. Falamos de Luís Pereira da Costa que, em 1729, contrata a obra da talha do coro e duas caixas de órgãos da Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca conforme a planta riscada pelo Padre Frei Luís de São José, estando presente na assinatura do contrato o mestre entalhador Ambrósio Coelho, residente na freguesia de Santa Cristina de Serzedelo (Guimarães), que não quis aceitar a obra como habitual parceiro de Luís Pereira da Costa. Dois

dias depois e após ter figurado como fiador do mestre entalhador Luís Pereira da Costa, o mestre ensamblador e marceneiro António Cardoso de parceria com o mestre marceneiro e ensamblador Manuel Vieira, o mesmo que já tinha trabalhado na Sé de Lamego, ambos residentes no Porto, contratam a obra das cadeiras do coro da Igreja do Mosteiro de São João de Tarouca.

A partir desta data não voltámos a ter informações sobre artistas do Porto e da sua região a trabalhar na zona interior da diocese lamecense, concentrando-se agora a sua atividade na área mais ocidental do bispado.

É o caso dos mestres entalhadores e escultores Manuel da Silva Lopes e Manuel Ferreira, cunhados e naturais de Arrifana do Sousa, termo da cidade do Porto e assistentes em Espadanedo (Cinfães) que arrematam a obra de carpintaria, talha, cal e telha e escultura da Igreja de São Cristóvão de Espadanedo (1734). Em 1743, o pintor dourador José da Mota Manso, residente no Porto, arremata a obra do douramento do retábulo-mor e apainelado do teto da capela-mor da mesma igreja e, no mesmo ano, o entalhador portuense José da Fonseca Lima contrata a execução do retábulo e frontal de São Bento do antecoro do Mosteiro de Santa Maria de Arouca.

Na segunda metade do século XVIII, contabilizámos a presença de três artistas do Porto ao serviço da diocese de Lamego⁸. É o caso do entalhador Manuel da Rocha, residente em Santo Tirso que contrata a obra da tribuna e retábulo da Igreja de Santa Maria de Sardoura (Castelo de Paiva – 1755) e do mestre pintor Patrício José Pereira que contrata a obra de pintura do retábulo e do frontal da mesma igreja (1763).

A última referência à participação de um mestre da região portuense na diocese de Lamego, encontrámo-la em 1785, quando o mestre imaginário José Manuel de Abreu, natural de Penha Longa (Marco de Canavezes) e assistente no Porto, contrata a obra do retábulo para a Capela do Senhor dos Desamparados de Boassas, antigo lugar do concelho de Ferreiros de Tendais (Cinfães).

Contrariamente ao que se verificou com a vinda de artistas da região do Porto para a diocese de Lamego, constatámos que no tocante à região do Entre-Douro-e-Minho, a sua influência foi mais tardia, somente a partir do início do século XVIII até ao final da centúria de setecentos, espalhados por toda a região do bispado.

Em comparação com os mestres portuenses que só se fixavam temporariamente nos locais aonde as obras eram executadas e enquanto decorriam, a maior parte dos minhotos, cuja influência se fez sentir, sobretudo, a partir da década de trinta do século XVIII, permanecia durante longas temporadas, muitos deles, acabando por fixar residência nestas zonas durante décadas, nomeadamente, no aro de Lamego, podendo desta forma dar uma melhor resposta a um maior número de obras num espaço mais diversificado e menos saturado, embora se deslocassem pontualmente à sede do bispado, sendo os responsáveis pela introdução da estética joanina nos retábulos lamecenses, que então assistia ao seu apogeu, apesar do distanciamento geográfico de Lamego dos grandes centros produtores de talha, o que se refletiu na importação mais tardia das novidades e, numa fase posterior, pela continuidade do estilo rococó, através do

⁸ Domingos de Pinho Brandão refere que entre 1750-1751 teria sido executado um novo retábulo-mor na Igreja de Santa Maria de Rossas (Arouca), baseando-se nas Visitações de 1742, 1745, 1748 e 1750. Porém, desconhecemos a data exata do contrato e o responsável pela sua execução. Cfr. Brandão, *Documentação IV*, 15-16 e EST. I.

contacto com outros artistas da mesma província, bracarenses, que se encontravam a trabalhar na cidade de Lamego nas décadas de cinquenta e sessenta do século XVIII.

Se, entre 1702 e 1762, assistimos a três vagas de mobilidade destes homens caracterizadas por mestres pedreiros e canteiros, no que concerne aos artistas da talha, registámos no primeiro quartel do século XVIII, a vinda do mestre entalhador, riscador e imaginário Luís Vieira da Cruz, natural e residente em Braga que, em 1705, contrata a obra dos retábulos colaterais da Igreja de Santa Maria de Cárquere (Resende), sendo responsável pelo seu risco. O mesmo entalhador contrata, em 1723, a obra do retábulo-mor da Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Arouca, também por si riscado.

Em 1717, assinalamos a importância e presença do riscador e organeiro Padre Francisco Esteves da Costa, natural de Melgaço e residente no Convento de Santo António de Ferreirim que se obriga a executar o órgão da igreja deste convento, segundo um risco seu.

O maior surto de artistas do Entre-Douro-e-Minho, principalmente, vindos de Guimarães e Vila Nova de Famalicão, regista-se no segundo quartel do século XVIII, sobretudo, a partir da década de 30. Em 1733, o entalhador, escultor e ensamblador João de Oliveira, natural e residente no lugar da Barroca, freguesia de São Tiago de Bonfim (Guimarães) contrata a obra do retábulo da Capela de Nossa Senhora do Vale da Igreja do Convento de Santa Cruz (Lamego) e a obra da tribuna da Capela da Confraria de Nossa Senhora da Conceição, em Valdigem (Lamego). Em 1734, é a vez do grande entalhador, escultor e imaginário Manuel Machado, natural de São Miguel de Varziela, concelho de Felgueiras, comarca de Guimarães, que estabelece residência na Torre do Terrenho (Trancoso), quando contrata a obra da tribuna, retábulo, acrescentos, sacristia e capela de São João da Igreja de Marialva (Mêda). Da sua estada na diocese de Lamego registam-se, ainda, mais duas obras documentadas e uma atribuída: a tribuna, apainelado e forro da capela-mor e sacristia, apainelado, soalho, caixotões e esculturas da Igreja de São Pedro de Penedono (1735) e o retábulo, tribuna, sanefa, frontal e molduras de talha dos painéis que ficam entre as frestas e molduras das frestas da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Desterro em Lamego (1736) e a talha da Capela de Nossa Senhora do Pranto na Torre do Terrenho (Trancoso – obra atribuída). A partir de 1736, deixámos de ter referências a este artista, impossibilitando-nos de continuar a falar da sua permanência pela diocese de Lamego, assim como não identificámos nenhum outro retábulo executado com a mesma semelhança dos anteriores.

A década de quarenta foi a que registou o maior surto migratório de gente minhota ligada aos ofícios da madeira, afigurando-se o ano de 1744, determinante na afirmação da estética joanina e na proliferação destes exemplares pelo bispado de Lamego. Destacamos o entalhador Domingos Francisco, natural do Minho, que contrata o retábulo-mor e tribuna da Igreja de Gouveães (Tarouca – 1744), o escultor João Correia, natural de Landim (Vila Nova de Famalicão) responsável pela tribuna e camarim da Igreja de Goujoim (Armamar – 1744) e, por último, o mestre João Correia Monteiro, entalhador, escultor, imaginário, mestre de geometria e arquiteto, natural de Guimarães, com atividade no bispado de Lamego documentada entre 1744-1778, onde teria tido uma oficina a funcionar na sua quinta em Ferreirim (Lamego), pelo menos a partir de 1752, quando assina uma escritura para ensinar o seu ofício de imaginário ao filho de um natural de Landim. Da sua vasta obra, salientamos na primeira metade do século XVIII, em 1744, a execução da tribuna nova da capela-mor da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego). Em 1753, executa o retábulo-mor, tribuna e forro da capela-

mor e sacristia da Igreja de Lazarim (Lamego) de parceria com o carpinteiro Francisco de Oliveira, natural de Vizela (Guimarães), acabando por lhe trespassar o forro da capela-mor e sacristia. Atualmente, a obra já não existe, mas julgamos que o arco cruzeiro, que subsiste, tenha saído das mãos de João Correia Monteiro, sendo muito provavelmente a sua última obra de traça joanina.

Antes do final da primeira metade do século XVIII, António José da Silva, imaginário e também natural de Landim, residente em Penso (Sernancelhe), arremata a obra do retábulo das Almas e do Santo Cristo da Igreja de Cabaços (Moimenta da Beira – 1749). Na segunda metade do século XVIII, registamos a vinda do mestre entalhador e imaginário João Correia Lopes, natural de Landim e residente em Lamego onde, em 1751, participa nas obras de reconstrução da catedral (1751-52). Ainda, em 1752, de parceria com o mestre entalhador Gaspar Meirinho, executa a tribuna da capela-mor da Igreja do Convento de Jesus, Maria e José do Barrô (Resende) e, três anos mais tarde, os retábulos do Santo Nome de Jesus, Nossa Senhora do Rosário e das Almas e respetivas esculturas da Igreja de Valdigem (Lamego). Vamos encontrar, novamente, o já mencionado mestre João Correia Monteiro a executar retábulos, dentro do novo espírito rococó, em igrejas da cidade e do aro de Lamego (Sé – 1757-62; Cambres – 1767-69; Ferreirim – 1778), na Igreja de Castro Daire (1760) e na Capela de Nossa Senhora das Candeias, em Canelas (Peso da Régua – 1767). A trabalhar com o mestre estariam os seus filhos Timóteo Correia Monteiro, entalhador e escultor, com o qual realizou obras de parceria (Sé – 1758-59) e Manuel Correia Monteiro, imaginário, todos residentes na sua quinta de Ferreirim. A longa atividade de Timóteo Correia Monteiro⁹, em grande parte ligada ao Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego) encontra-se documentada no que concerne à talha entre 1758 e 1777, ano em que arremata a última obra no dito espaço conventual que não chega a terminar porque entretanto falecera, assumindo o seu pai, em 1778, a mesma empreitada. Quanto a Manuel Correia Monteiro, identificámos, até agora, como sendo da sua responsabilidade, a obra de carpintaria e talha de imaginário, isto é, o forro apainelado, coro e grades da Igreja de Parada de Ester, em Castro Daire (1761).

Intimamente influenciado por Braga, o rococó lamecense exterioriza as suas formas exuberantes na Sé, mais do que em qualquer outro espaço religioso. É na catedral que registámos, nesta época, a maior concentração de artistas do Entre-Douro-e-Minho, devido às obras de remodelação iniciadas, ainda, durante o período de Sede Vacante, mas cujas maiores alterações, nomeadamente, no tocante à componente decorativa são fruto da campanha mecénica de D. Frei Feliciano de Nossa Senhora. Entre 1756-58 é atribuído ao arquiteto bracarense, André Soares, o risco dos retábulos da sacristia e do transepto, executados entre 1757-59 pelos entalhadores João Correia Monteiro e Timóteo Correia Monteiro.

Na década de sessenta, sob o risco do monge beneditino de Tibães, Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, o entalhador bracarense Luís Manuel da Silva executa a obra do retábulo-mor da Igreja do Santuário de Nossa Senhora dos Remédios (1764), sendo-lhes atribuídos, respetivamente, a conceção do risco e execução dos retábulos colaterais da mesma igreja.

⁹ Queirós, “O Convento de Santo António de Ferreirim”, 216-217 e 220.

O carpinteiro e imaginário Custódio Vieira natural da Póvoa de Lanhoso e residente em Rua (Moimenta da Beira) executa obras nas igrejas de Granja do Tedo (Tabuaço – 1760) e Avões (Lamego – 1761).

2. Diocese de Lamego: a mobilidade interna

Para além da mobilidade dos habituais pedreiros, identificámos a circulação de carpinteiros, entalhadores, ensambladores, escultores, imaginários e pintores/douradores.

Na primeira metade do século XVIII, salientamos quatro artistas ligados à talha: o escultor Manuel de Carvalho, residente em Britiande (Lamego), autor das cadeiras do coro da Igreja do Convento de Santo António de Ferreirim (1711); o escultor, entalhador e imaginário João da Fonseca, residente na Granja Nova (Tarouca), responsável pela execução do retábulo-mor e tribuna da Igreja de Cambres (Lamego – 1713) e pelo retábulo-mor, tribuna e sacrário da Igreja de Valdigem (Lamego – 1713); o entalhador e carpinteiro Manuel Leitão, residente na Granja Nova (Tarouca) que contrata, em 1740, a obra de carpintaria da Capela do Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego) e o retábulo-mor e tribuna da Igreja do Mezio (Castro Daire – 1744); e, por último, o imaginário e escultor Francisco Rebelo¹⁰, residente em Tarouca e, mais tarde, em Lamego, responsável por inúmeras obras nas igrejas de Tarouca (1714), Capela de Nossa Senhora da Esperança (Lamego – 1718), Vila Seca (Armamar – 1721), Queimada (Armamar – 1732) e Convento de São Francisco (Lamego – obra atribuída). Na segunda metade do século XVIII, realçamos três nomes: o imaginário José Machado, natural de Paipenela (Mêda), responsável pela carpintaria, retábulo e tribuna da Igreja de Antas (Penedono – 1762); o entalhador, imaginário e carpinteiro Manuel de Sousa Rebelo, residente em Mondim da Beira (Tarouca) com obra documentada, entre 1768 e 1777, na Capela de Nossa Senhora das Candeias, em Canelas (Peso da Régua – 1768 e 1772), no Convento das Chagas (Lamego – 1768), na Igreja de Tendais (Cinfães – 1773), na Capela do Divino Espírito Santo, em Beira Valente (Moimenta da Beira – 1773) e na Igreja de Moimenta da Beira (1777); e, por último, o mestre José Manuel Machado, certamente entalhador, morador no lugar das Arcas, freguesia do Souto, que executa a obra da tribuna e restante talha da capela-mor da Igreja do Souto (Penedono – 1782).

Finalmente, destacamos os mestres ensambladores José da Fonseca Vieira e António da Fonseca Vieira, familiares e naturais de Vide, que assinam contratos em 1818, 1823 e 1824 para ensinarem o seu ofício, o que nos permite falar de uma escola de ensamblagem a funcionar em Vide (Moimenta da Beira), desde finais do século XVIII.

No referente ao douramento dos retábulos, na segunda metade do século XVIII, apurámos a atividade de quatro pintores responsáveis pelo douramento de retábulos: Gregório Coelho de Amaral, residente em Paredes da Beira (São João da Pesqueira) que executa o douramento e pintura da Igreja de Longa (Tabuaço – 1762), Gregório Coelho de Andrade, natural de Paredes da Beira, encarregado do douramento e pintura dos novos altares, urnas, banquetas, púlpito e cimalha da Igreja de Moimenta da Beira (1783), Leonardo José da Mota, natural e residente em Prova (Mêda) que contrata a pintura dos altares colaterais da Igreja de Antas (Penedono – 1785) e António Pinto Carneiro, natural de Castro Daire, responsável pela pintura da Igreja do Mezio (Castro Daire – 1788).

¹⁰ Queirós, “Francisco Rebelo”, 111-121.

3. Cidade de Lamego e o seu aro

Inserimos, aqui, os artistas naturais e residentes na cidade e aro de Lamego. Da documentação compulsada, atestámos a presença de ensambladores, escultores, entalhadores, imaginários, carpinteiros, torneiros, pintores e douradores.

No segundo quartel do século XVII, salientamos João Ribeiro, escultor, ensamblador, imaginário e torneiro com atividade documentada entre 1670-1687, residente em Lamego, com obras no Convento de Santa Cruz (Lamego – 1670 e 1680), Igreja da Vermiosa (Figueira de Castelo Rodrigo – 1680) e Igreja de Cambres (Lamego – 1687). No primeiro quartel do século XVIII, destacam-se o ensamblador lamecense Manuel de Sousa Ferreira que, entre 1717 e 1720, executa obras no Convento de Ferreirim (1717), Capela de Nossa Senhora dos Meninos (Lamego – 1720) e Convento de São Francisco (Lamego – obra atribuída) e o imaginário lamecense Manuel Ribeiro responsável pela obra dos altares colaterais, frontais e arco cruzeiro da Capela de Nossa Senhora da Esperança (Lamego – 1718) de parceria com o mestre imaginário Francisco Rebelo, já mencionado. Na passagem para o segundo quartel do século XVIII, sobressaem o entalhador, ensamblador, escultor e carpinteiro Manuel Martins, natural e residente em Lamego com obras em Vila Nova de Foz Côa (1734), Sé (1734-1735) e Igreja de Nossa Senhora do Desterro (Lamego – 1736 e 1738), de parceria, em algumas obras, com o respeitado mestre imaginário e escultor minhoto Manuel Machado (1736), já referido, e com o mestre escultor lamecense Manuel de Gouveia (1738). Na segunda metade de setecentos, distinguimos o riscador e entalhador António Mendes Coutinho, cujo nome se encontra ligado, principalmente, à catedral lamecense, e residente em Lamego entre 1751-1766; o carpinteiro Pascoal Homem que executa a obra de carpintaria (retábulos colaterais, grades e portas do púlpito) da Igreja de Mós (Tarouca – 1751); e o carpinteiro José Pires, residente em Lamego, que das muitas obras que executou em Ferreirim, Castro Daire, Canelas (Peso da Régua) e Vila Nova de Paiva foi o responsável pela carpintaria e talha da tribuna da capela-mor e sacristia da Igreja de Fráguas (Vila Nova de Paiva – 1782). A partir do último quartel do século XVIII, destacamos o mestre imaginário Francisco Xavier Ferreira e o mestre escultor Francisco António da Silva, ambos residentes em Lamego. Ao primeiro coube-lhe a execução do retábulo das Almas, sacrário e imagens da Igreja de Almacave (Lamego – 1779), atualmente na Igreja de Cimbres (Armamar), aparecendo o segundo como assistente em casa do primeiro.

No que toca à pintura e douramento, durante os séculos XVII e XVIII, apurámos que, em Lamego e no seu aro, o número de pintores e douradores naturais e residentes sempre foi bastante expressivo, ao qual não é alheia a presença na cidade de inúmeros ourives. Entre os vários artistas que, ao longo desta época, foram responsáveis por esta arte distinguimos, na segunda metade do século XVII, o pintor/dourador Pedro Cardoso de Faria, residente na cidade, (Sé – 1656 e 1670); o pintor “*de óleo*” António Rodrigues, residente nos Chãos, arrabalde da cidade (Igreja do Mosteiro da Ermida, Castro Daire – 1659); o pintor/dourador António Ferreira Meireles, (Sé – 1682); o pintor/dourador Lourenço de Abreu, residente em Arneirós, Lamego (Capela de Nossa Senhora da Luz – 1694 e Igreja do Convento de Santa Cruz – 1698, ambas em Lamego); e o pintor/dourador lamecense Manuel Monteiro Cardoso que executou com Lourenço de Abreu a obra de parceria no Convento de Santa Cruz (1698). No século XVIII, destacamos a atividade do pintor/dourador Luís António Ferreira (Igreja de Nossa Senhora do Desterro, Lamego – 1742; Igreja de Valdigem, Lamego – 1743 e Igreja do Convento de Ferreirim, Lamego – 1747); Manuel Teixeira da Fonseca, natural e residente em Arneirós,

Lamego (Igreja de Nossa Senhora do Desterro, Lamego – 1742; Igreja do Convento de Ferreirim, Lamego – 1747 e Igreja de Várzea de Abrunhais, Lamego – 1757); e Manuel José de Moraes (Igreja e Convento de Ferreirim, Lamego – 1747 e 1778; Sé – 1751, 57, 61, 62 e 67; Igreja de Almacave, Lamego – 1763; e Igreja de Gosende, Castro Daire – 1769). Finalmente, o pintor e carpinteiro Manuel da Costa Vale ativo até inícios da década de 20 do século XIX, com obras documentadas no plano da talha no Convento de Santo António de Ferreirim (Lamego – 1797), na Igreja do Carregal (Sernancelhe – 1814 e 1817) e na Igreja do Granjal (Sernancelhe – 1819).

4. Outras regiões do país e de Espanha

Os artistas vindos de outras regiões do país, para além daquelas que já abordámos, e de Espanha são uma presença habitual na diocese de Lamego, contudo, a sua entrada é mais tardia e menos expressiva em quantidade e qualidade. Para além dos habituais pedreiros, presença sempre constante, contamos organeiros oriundos da Galiza (Dom Manuel Bento Gomes Ferreira - Igreja do Mosteiro de Arouca, 1737-41; Francisco António Solha – Sé, 1755-57), de Chaves (Bernardino José Pereira, natural de Argemil e residente em Lamego, aprendiz de organeiro) e de Coimbra (Martinho José de Fontoura, natural de Mortede que, em 1827, residia em Lamego onde ensinava a sua arte); pintores de Celorico da Beira (António Lima Carvalho, residente em Celorico da Beira, que assinou no mesmo dia duas obras de pintura e douramento dos retábulos-mores das igrejas de Algodres e Figueira, ambas em Figueira de Castelo Rodrigo situadas no distrito de Riba Côa (1682), de Vila Real (José de Araújo Alvão Meneses – Igreja de Santa Maria, São João da Pesqueira, 1737), de Aguiar da Beira (Luís António de Sequeira – Igreja de Poço do Canto, Mêda e Igreja do Granjal, Sernancelhe, 1798 e 1819, respetivamente) e de Trancoso (Baltasar Jacinto Correia – Igreja de Poço do Canto, Mêda, 1798); e, por último, entalhadores (Manuel José da Cunha, entalhador e escultor, natural da freguesia do Souto de Aguiar da Beira que arremata as obras do retábulo da Capela de Nossa Senhora das Necessidades de Vila da Ponte (Sernancelhe – 1813) e de carpintaria e pintura da capela-mor da Igreja do Granjal (Sernancelhe – 1819).

Exceção feita às obras de organaria e de pintura, somente nos inícios do século XIX, voltamos a ter dados relativos a artistas oriundos de outras regiões de Portugal, demonstrando esta realidade, pensamos, a importância que tinham, nesta época, os artistas lamecenses ou residentes em Lamego, evitando-se, por esta razão, recorrer a outros vindos do exterior. Por outro lado, parece-nos importante não esquecer que, neste período, a escassez do ouro já se fazia sentir, repercutindo-se no decréscimo das encomendas e, naturalmente, na menor circulação dos artistas, sobretudo, entalhadores.

A criatividade, originalidade, cenografia e turgidez que marcaram os entalhadores dos séculos XVII e XVIII, não voltariam a ter eco e jamais estes homens regressariam com novas propostas artísticas arrebatadoras, condicionados, agora, por uma renovada estética, menos exuberante, mais sóbria e racional, contida e despretensiosa que vergava, a cada dia, aos recentes condicionalismos económicos e políticos de uma sociedade cada vez mais secular, onde a vida religiosa passava a um plano secundário.

Bibliografia

- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto. Documentação IV, 1751-1775*. Porto: Distribuidora Solivros de Portugal, 1987.
- Queirós, Carla Sofia Ferreira. *Os Retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego, 2002.
- Queirós, Carla Sofia Ferreira. “Francisco Rebelo: um artista beirão ao serviço da Diocese de Lamego”. *Actas do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro A Encomenda. O Artista. A Obra*. (2010): 111-121.
- Queirós, Carla Sofia Ferreira. “O Convento de Santo António de Ferreirim: da Fundação às Obras do Século XVIII”. *Actas do VI Seminário Internacional Luso-Brasileiro Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*. (2013): 199-223. <http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/os-franciscanos-no-mundo-portugues-iii-o-legado-franciscano/ler-em-flash>
- Queirós, Carla Sofia Ferreira. *Retábulos do Bispado de Lamego (Séculos XVII-XVIII)*. Porto: Edições Afrontamento/Autora, 2014.

Del “telero” al Retablo, modelos icónicos y narrativos: pintura de historia vs pintura devocional en el marco español de la segunda mitad del siglo XVI

Matteo Mancini¹



La completa descripción que el padre de los Santos dedica en 1657² a la llamada *Iglesia vieja* o *iglesia de prestado* del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, materializa de una forma sustancial y clara la forma con la que la devoción católica propia de la España de la Edad Moderna necesitaba de un instrumento visual que bien podemos definir bajo el concepto de *Retablo*³. Aun cuando nos encontramos en ausencia de muchos de los elementos que definen como tal aquel espacio de representación figurativo-arquitectónica y como demuestra la disposición que, desde finales del siglo XVII hasta nuestros días (**Fig. 1**), podemos apreciar de ese lugar concreto. Sin embargo, la comprensión de sus dinámicas de desarrollo se convierte en un instrumento privilegiado para entender la dimensión de lo sagrado y de sus formas de representación en el contexto específico de las manifestaciones de la devoción y su relación con el arte en la España de la Edad Moderna⁴.

Para comprender con precisión de lo que estamos hablando necesitamos recuperar los detalles de aquella descripción de forma integral y sobre todo cotejar las diferentes ediciones del mismo padre de los Santos, junto con la de José de Sigüenza de 1605⁵. En cuanto el primero no se limita a unas sencillas apostillas y añadidos a lo escrito por su antecesor, sino que documenta, con un notable grado de precisión el proceso de transformación de aquel espacio sagrado.

Este texto es un breve resumen de una línea de investigación que se inscribe en el marco del proyecto, HAR-2013-46625-R: *Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria: siglos XVI y XVII. El Real Alcázar de Madrid, El Palacio del Pardo, El Monasterio de El Escorial*.

¹ Profesor de de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Grupo de Investigación Reconocido “Arte, poder y sociedad” de la Universidad de Valladolid.

² Santos 1657, pp.55.

³ Para la definición de *Retablo* y su desarrollo esencial recurrir a Le Pogam 2009.

⁴ Castelli 1966, pp. 22.

⁵ Sigüenza 1605.



Fíg.1 - Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, vista de la *Iglesia Vieja*
(Fonte: Patrimonio Nacional)



Fíg.2 -Tiziano Vecellio, Martirio de San Lorenzo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
(Fonte: Patrimonio Nacional)

En su descripción Sigüenza se extiende ampliamente para ensalzar el valor de los cuadros de Tiziano y no se limita sólo al *Martirio de San Lorenzo*⁶ (**Fig. 2**), sino que se detiene con cierto interés y detalle en la *Adoración de los Reyes*⁷ que no duda en definir como “obra divina, de la mayor hermosura, y, como dicen los italianos, vaghezza que se puede desear”⁸. A una terminología similar recurre para intentar representar con palabras como el *Entierro de Cristo*⁹ “quebranta el corazón a quien con atención lo mira”¹⁰. Si sumamos estos comentarios a los ya muy conocidos relativos al cuadro principal, *El Martirio de San Lorenzo*, entendemos que uno de los objetivos que perseguía el jerónimo era, en consonancia con las estrategias de los escritos post-conciliares de aquellos años¹¹, conseguir una representación literaria de la capacidad empática consustancial a las pinturas del maestro veneciano. Sin embargo pero, en el párrafo con que cierra sus comentarios consigue proyectar de una forma muy eficaz su verdadero nivel de consideración hacia las tres pinturas, no dudando en señalarlas como “verdaderas reliquias” y que, a razón de esto, deberían de estar expuestas como tales y enseñadas solo “a deseo, y después de quitados muchos velos, porqué con las estima se ponderase la excelencia que pierde mucho de ella cuando se hace vulgar y maneja”¹². En este sentido cabe señalar el espacio y el protagonismo reservado en el Monasterio de El Escorial a los armarios relicarios¹³ que conservan, protegen y ocultan su preciado contenido hasta el momento de su exhibición que siempre se sitúa en un preciso contexto litúrgico y devocional¹⁴. Se trata de un aspecto significativo para plantearse una correcta valoración de las artes y de su funcionalidad hacía mediados y finales del siglo XVI. No es secundario en ese proceso considerar el hecho que en la decoración de esos armarios participaron algunos de los artistas de mayor relieve de la decoración escurialense y que eran al mismo tiempo entre los protagonistas con más categoría del panorama artístico de ese momento, como Federico Zuccari. Logrando, según ese enfoque, una perfecta integración de los armarios en un entorno tan complejo como el escurialense y así pudiéndose asimilar en términos ideológicos-arquitectónicos al *modelo retablo*, colaborando de forma determinante en la comprensión del contexto devocional al que estamos haciendo referencia y, en términos más generales, a definir con mayor precisión los rasgos de la devoción católica post-conciliar en la continua búsqueda de un equilibrio entre la función pública y la devoción privada; tensión muy presente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁵.

El padre de los Santos, como ya hemos señalado anteriormente, en la edición de 1657 vuelve a proponer las consideraciones de Sigüenza a las que añade unos párrafos muy significativos para nuestro recorrido contextual, en cuanto en la descripción figurativa de la composición, recupera la distribución en tres altares de la que ya hablaba su antecesor, añadiendo unas pocas líneas para explicar las intervenciones que se llevaron al cabo en tiempos

⁶ Sobre esta pintura (Patrimonio Nacional nº 10014834) para su llegada al Monasterio de El Escorial véase Libros de Entrega, Libro primero folio 196; mientras que para la descripción de los avatares del lienzo véase Bassegoda 2002, IV1; García Frías y Rodríguez-Arana 2003; Mancini 2013, pp. 116-125.

⁷ Libros de Entrega, Entrega Primera, fol., 196 (P.N., nº 10014835).

⁸ Sigüenza 1605.

⁹ Libros de Entrega, Entrega Primera, fol., 196 (Museo Nacional del Prado, nº822, cat., P440).

¹⁰ Sigüenza 1605, p.224.

¹¹ Paleotti 1583.

¹² Sigüenza 1605, p.224.

¹³ Mediavilla 2013, pp. 66-70; Mediavilla Martín y Rodríguez Díaz 2004,

¹⁴ Carrero Santamaria 2014, pp. 59-100.

¹⁵ Sobre estos temas véase Checa 2013, pp. 15-33.

de Felipe IV, un *Ecce Homo* y un retrato de la *Virgen*. Obras que, de hecho, convierten la composición en un proto-retablo y por esto el prior jerónimo necesitó utilizar aquella definición tan importante en la historia de la devoción en España, hablando claramente de que “sobre ellos hacen segundo cuerpo a sus Retablos, y frontispicios, otros dos cuadros pequeños que dio el Rey Filipo IV, con los de la Sacristía, de la misma estimación”¹⁶. Una descripción que quedó sustancialmente inalterada en la edición siguiente de 1667¹⁷ y, en cambio, se cambió de forma significativa en la de 1681. En esta, se incide en las transformaciones atribuibles al reinado de Felipe IV que modificaron la estructura arquitectónico-visual de la *Iglesia Vieja* redefiniendo las dimensiones y el acceso al altar principal y, sobretodo, en lo que nos interesa, empezando a definir la cuadratura de las pintura de Tiziano enmarcándolas en una estructura que el propio Santos no duda en definir como partes de un retablo de las que son piezas “famosas”¹⁸. Así, en poco menos de un siglo (y, también, para el siguiente), un conjunto de cuadros llegado desde Venecia si ninguna vinculación que no fuera el tema sagrado y la autoría se convirtieron en objeto de práctica devocional en todo asimilable a un retablo concebido como tal desde su origen.

La ejemplaridad de este caso reside en diferentes cuestiones que en su conjunto adquieren el valor suficiente para convertirse en objeto de estudio privilegiado de cómo se pudo resolver un contraste semántico-ideológico importante por medio de contenidos implícitos a la propia naturaleza de las obras. Pero vamos por partes e intentamos comprender y articular nuestro recorrido de la mejor forma posible.

La pintura veneciana, a lo largo del siglo XV, había ido desarrollando un importante recorrido en lo que corresponde a la composición espacial-arquitectónico de sus obras, dibujando una progresión teórica que iba implementando el paisaje al contexto de la pintura, atribuyéndole un indudable valor semántico y devocional¹⁹. De esta manera fue casi inevitable que la composición de los grandes *altari* donde, personajes, escenas secundarias y predelas, rodeaban la representación principal se vieran paulatinamente superados por un proceso de unificación narrativa en la que los diferentes elementos encontraban su punto de equilibrio. Así, fuera la que fuera su función devocional, la representación del concepto visual-narrativo encarnado por la unidad espacial de los episodios²⁰ adquiriría una indudable centralidad en la composición de la *Pala de Altar* veneciana²¹ que de esta manera se alejaba definitivamente del modelo del iconostasio griegos²² con todas las implicaciones devocionales y artísticas que este proceso representaba en un lugar como Venecia²³.

¹⁶ Santos 1657, pp. 55r.

¹⁷ Santos 1667, pp. 55r.

¹⁸ Santos 1681, pp. 48r-49r, el concepto viene repetido sin grandes modificaciones en la edición de Santos 1698, pp. 59v-60v y repetido con la misma tónica por el padre Ximénez 1764, pp. 108-111.

¹⁹ Battisti 1991, pp. 9-25.

²⁰ Para una definición de la relación entre narración figurativa y pintura religiosa en Venecia entre el siglo XV-XVI Humfrey 1989, pp. 295-338.

²¹ Gentili 1994, pp.71-92.

²² Newall 2013, pp. 101-113.

²³ En este sentido es significativo ver la tensión formal/ideológica presente en la pintura de los “griegos” en Venecia como demuestra la actividad de los cretenses en patria y en la ciudad de la laguna; véase Constantoudaki-Kitromilidis 1999, pp. 85-95



Fig. 3 - Giovanni Bellini, *Pala Pesaro*, Pesaro Musei Civici.
(Fonte: Musei Civici Pesaro)

Unos ejemplos significativos los encontramos comparando la llamada *Pala Pesaro* de Giovanni Bellini (**Fig. 3**), donde vemos como la *Coronación de la Virgen*²⁴, está rodeada por un vistoso marco del que apreciamos la calidad arquitectónica y las alusiones a los motivos clasicistas tan de moda en aquellos años. Sin embargo, este mismo marco es soporte fundamental a la hora de interpretar en términos globales el contenido semántico de la pintura, ya que en sus nichos, en sus pilastras y en sus basas, como si de joyas se tratara, encontramos un conjunto de santos, imposibles de representar todos a la vez en la parte principal de la pintura. Algo similar a lo que se manifestaba en la predela, donde se representan los episodios narrativos relativos a aquellos mismos santos y de algunos de los que aparecen a lado de la Virgen en el panel central. Con este tipo de modelo, ya se manifiesta cierto nivel de alejamiento de lo que se entiende por *retablo* en la actualidad, y, aun con las debidas diferencias, nos encontramos ante la materialización visual del comienzo de un proceso de cierta envergadura que desembocará en la definición de una tensión empático-narrativa capaz de convertir, entre otras cosas, a la pintura veneciana del siglo XVI en uno de los instrumentos fundamentales para la representación de la empatía propia de la *Piedad* cristiana. De hecho, no hay dialogo entre los diferentes elementos semánticos que componen el conjunto; tanto es así que algunos de los santos necesitan diferenciar su condición de entre la parte activa y la contemplativa, ejemplar los casos de Saulo/San Pablo, San Jerónimo y el mismo San Francisco. La santidad se logra y representa en los episodios de las predelas, mientras que su condición icónica se manifiesta asistiendo de forma *ausente* a la *Coronación de la Virgen*. Evidentemente, se trata de una construcción

²⁴ Sobre la interpretación de esta pintura de Giovanni Bellini, véase Goffen 1989, pp. 123-140.

semântica cuyos códigos de interrelación con el fiel/devoto son bastante complejos y que, sobre todo, no cumplen con el desarrollo de la devoción que se iba a plasmar a lo largo de la centuria siguiente. Podemos intentar plantear la existencia de una relación implícita que llama directamente en causa por un lado, la complejidad en la distribución de la relación espacial entre la posición de los personajes, de las escenas representadas y del marco arquitectónico donde se encuentran y, por otro, la capacidad empática de la obra en su conjunto de interactuar con el fiel. El propio Giovanni Bellini dio un visible paso en la dirección de intentar reducir este desajuste en algunas de sus obras más tardías. En ellas empieza a renunciar a los elementos complementarios para definir la función de los personajes exclusivamente en la escena principal. Ejemplar en este sentido es la *Pala de San Giobbe*²⁵. Los Santos rodean la Virgen entronizada, clara evolución del modelo bizantino de la Theotokos, intentos cada uno de ellos en definir su condición auto-icónica y de soporte semántico a la defensa teológica de la condición *Inmaculada* de María. Sin embargo, aun así, exclusivamente San Francisco de Asís, se asoma hacia los fieles y con gesto claro indica sus llagas en el costado para intentar señalar la necesidad de identificarse hasta los últimos extremos con el martirio de Cristo y enlazando con las atribuciones médicas y taumatúrgicas de Sebastián y Job. Es una primera señal de redefinición empática de la función de la pintura a la que, sin duda, colabora la ausencia de aquellas separaciones arquitectónicas que señalamos anteriormente. Un punto intermedio de este proceso, y en el que empiezan a manifestarse elementos evidentes hacia una búsqueda de la unificación narrativa, lo encontramos en el llamado *Trittico dei Frari*²⁶ (**Fig. 4**).



Fig. 4 -Giovanni Bellini, Triptico de Frari, Venecia Santa Maria Gloriosa de Frari.
(Fonte: Sovrintendenza Venezia)

²⁵ Goffen 1986, pp. 57-70.

²⁶ Goffen 1991, pp. 23-42.

Una pintura en la que la dimensión arquitectónica del marco y su relación con lo pintado parece no tener solución de continuidad, siendo parte integrante del conjunto. La interrelación entre los espacios, el real del marco arquitectónico-decorativo y el visual, que ocupan los cuatros santos epónimos de la familia Pesaro, flanqueando a los dos lados la Virgen, consiguen definir una dimensión devocional cuya inclusión del devoto es implícita en esta pintura de Bellini. Finalmente en la *Pala de San Giovanni Crisostomo*²⁷ (**Fig. 5**), en ausencia de la Virgen o de Cristo, el espacio central de la pintura lo ocupa san Jerónimo en el desierto, intento en el estudio de las Sagradas Escrituras, y separado visual e ideológicamente de sus acompañantes, San Juan Crisóstomo y San Luis de Toulouse, por una quinta arquitectónica perfectamente definida. De esta manera se evidencia, con una finalidad muy clara el espacio de la devoción activa, dentro de la Iglesia, en la que se sitúa por su continuidad espacial el devoto, frente a la vida contemplativa, visionaria y reservada a unos pocos ermitaños, entre los cuales Jerónimo representa la figura a la que hay que mirar. Pues, con esta tipología de imágenes se entiende que la función propia del Retablo, donde en la autonomía de los diferentes paneles se cristaliza la aportación ideológico-narrativa y de instrucciones visual hacia el devoto, pierde cualquier razón de ser: es suficiente contemplar el lienzo enmarcado dentro de su altar para lograr por parte del pintor los objetivos fundamentales de persuasión y empatía que se requerían a los devotos y que se tenían que lograr por medio de la pintura cristiana.

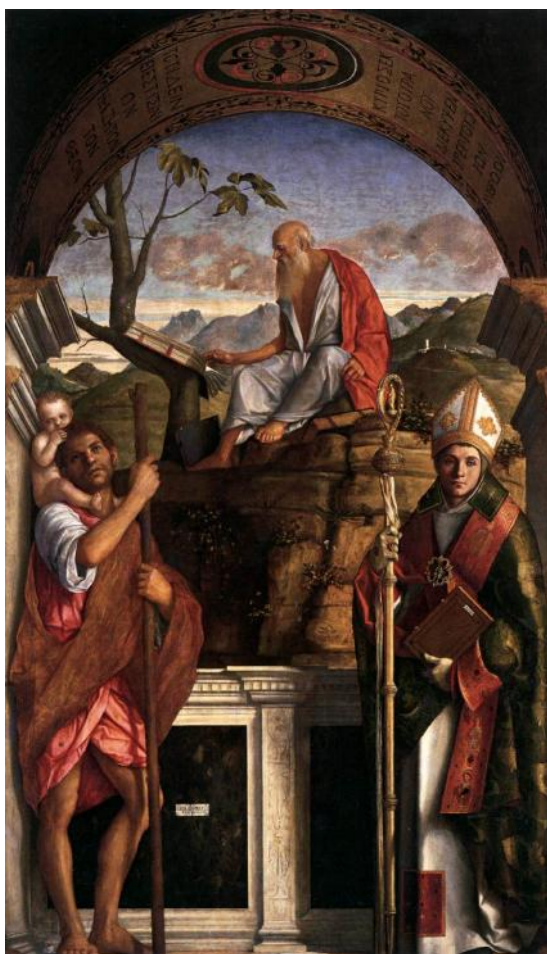


Fig. 5 - Giovanni Bellini,
Pala de San Giovanni Crisostomo,
Venezia Iglesia de San Giovanni Crisostomo.
(Fonte: Sovrintendenza Venezia)

²⁷ Lattanzi 1981, pp. 29-38; Lattanzi, Coltellacci 1985.

Sin embargo, para llegar a lo que hemos visto representado en el Martirio de San Lorenzo de Tiziano, nos faltan todavía algunas referencias esenciales. El lienzo de El Escorial y su antecesor para la Iglesia veneciana de los “Crociferi”²⁸ responden a una tipología similar a la que hemos visto en la pintura de Bellini para la iglesia de San Juan Crisóstomo, pero a este modelo aportan una variante significativa: la narración visual. El cuadro escurialense representa con todo tipo de detalle la narración con la que Prudencio relata el martirio del Santo español. Es decir, Tiziano no plantea una construcción icónica del martirio sino una pormenorizada narración heredera, esto es, de la larga tradición de los *Teleri* venecianos una tipología pictórica que, destinada a las Escuelas de Venecia²⁹, priorizaba la capacidad didáctico-educadora de la pintura frente al modelo icónico más propio de una devoción medieval y, en esto, más cercana al modelo Retablo, por lo menos en sus raíces ideológicas. Configurándose, de este modo, como una ulterior contribución al asentamiento de las ideas renacentistas y de la *devotio moderna*. En este contexto, junto a los inevitables intereses propios del artista para acaparar los encargos del Rey Católico, hay que interpretar la proposición del pintor para realizar un verdadero ciclo de seis, ocho u hasta diez pinturas³⁰ que el mismo Tiziano tuvo que entender bajo el enfoque veneciano de los *Teleri*, hasta el punto de llegar a pedir expresamente al monarca español que le indicara el “lume loro”³¹, es decir el correcto punto de visión y de iluminación de los lienzos, para tenerlo en consideración a la hora de ponerse mano a la obra. Como es sabido, la proposición del pintor del César no surtió los efectos esperados y, no solo no hubo respuesta positiva, sino que hasta el propio lienzo del *Martirio de san Lorenzo*, nunca fue colocado en el altar mayor de la Basílica escurialense. Un hecho que, por una parte consistente de la crítica histórico-artística, se suele reconducir a las dimensiones de la pintura de Tiziano y a su marcada caracterización como nocturno, circunstancias que hubieran impedido su correcta recepción. A estos motivos y, gracias a la amplia bibliografía que a lo largo de los últimos años ha ido desarrollando el estudio de la tipología retablo³², de su especificidad y de su evolución funcional en la práctica devocional desde la Edad Media hasta el Barroco, en la actualidad es posible empezar a dibujar otro conjunto de motivaciones vinculadas de forma más directa a la complejidad en el recorrido propio del proceso de adaptación de las pintura de Tiziano al formato Retablo. El cuadro de Tiziano conjugaba una serie de referencias que como, con acierto comentaba el padre Sigüenza, le convertían, casi en una reliquia, ampliando, además, el alcance de esta condición a los dos que le flanqueaban. La consideración reservada al autor, la importancia del tema en el marco escurialense, el desarrollo figurativo y su originalidad iconográfica, la manera, actual y original, de tratar el tema del nocturno, la referencia al antecedente veneciano, se configuran como esenciales para el proceso de valorización de aquella pintura que no podía ser sacrificada a una función secundaria o, mucho menos, verse reducida por exponer el lienzo en un lugar inadecuado a su mejor y más correcta recepción. De allí, la decisión, casi inmediata, de no proceder a su traslado a la Basílica, donde, además de los impedimentos que ya se han expuesto con anterioridad, el lienzo hubiera determinado la elección entre dos opciones alternativas y ambas ajenas a la dimensión devocional celebrativa propia de un templo como el escurialense. Por un lado, aceptando la propuesta de Tiziano, su

²⁸ La amplia bibliografía relativa a esta pintura en Puppi 2013.

²⁹ En relación a las Escuelas de Venecia véase Pullan 1971; Maschio 1981, III, pp. 193-196.

³⁰ Mancini 1996, pp. 324-343, nº224.

³¹ *Ibidem*.

³² Simposio 1983.

ciclo pintado con las historias de Lorenzo, no hubiera podido tener un desarrollo adecuado, a menos de redefinir los espacios pictóricos de la Basílica hacía, por ejemplo, el modelo de la Capilla Sixtina, donde las historias y narración de las vidas de Cristo y Moisés ocupaban y ocupan las paredes laterales, creando un recorrido visual e ideológico basado en las *vidas paralelas* de Plutarco y reservando el altar mayor a una *Pala* dedicada al culto de la Virgen. Por otro lado, intentar redefinir, utilizando los cuadros de Tiziano en poder del monarca español, un retablo hubiera determinado la necesidad de reformar el modelo de arquitectura gigante adoptado en El Escorial. Ambas, opciones no eran viables en la Basílica, sin embargo, este último proceso, el de creación de un retablo autógrafo del pintor de Pieve di Cadore, tardó aproximadamente cien años en llevarse al cabo en el espacio más limitado y recogido de la *Iglesia Vieja*. Planteando, de esta manera, algunas cuestiones significativas. Cabe señalar que la intervención llevada al cabo bajo el reinado de Felipe IV se planteaba la conjunción de tres factores esenciales para entender su naturaleza ideológica: la homogeneidad en la autografía de las pinturas, la posibilidad de realizar una composición iconográficamente coherente, y finalmente la razonable proporcionalidad entre el espacio arquitectónico y la nueva dimensión *retablo* en la que se inscribían los cinco cuadros de Tiziano. De esta manera, el auspicio de Sigüenza, se materializa y convierte el lienzo, casi en reliquia de siglo mismo, reduciendo en términos significativos su impacto narrativo a favor de los rasgos más bien propios del modelo de devoción icónica que fomenta el modelo retablo. Se trata de un proceso significativo que trata de materializar algunos de los preceptos propios de la tratadística post-conciliar. En particular, la reducción de los elementos narrativos a favor de una visión icónica de la pintura define, claramente, una dimensión devocional en la que los márgenes de interpretación individual se reducen de forma exponencial, sobre todo cuando, se trata de pinturas colocadas en posiciones relevantes, como los altares.

Una prueba indirecta de que el *Retablo* escurialense de Tiziano, pese a su aparente coherencia, no es otra cosa que una extraordinaria invención fruto del primer barroco español y quizás por esto frágil y sujeta de forma implícita a su naturaleza a los vendavales del tiempo, la encontramos en la amplia documentación fotográfica correspondiente a la *Iglesia vieja*. En algunas de aquellas imágenes aparece una curiosa inversión especular en la forma de exponer el *Ecce Homo* y la *Virgen Dolorosa* que, en lugar de aparecer donde nos las sitúa y describe el padre de los Santos. La *Dolorosa*, va por encima del *Entierro* y el *Ecce Homo* de la *Adoración de los Reyes*, creando una vistosa incoherencia iconográfica que, sin embargo respondía a la necesidad de que la mirada y la perspectiva de las dos pinturas se redefiniera bajo un concepto de proporcionalidad renacentista completamente ajeno a aquel habilidoso mecanismos barroco de construcción de un retablo que no era tal y quiso serlo para exaltar aquella *reliquias sagradas* que eran las pinturas de Tiziano en el Escorial.

Bibliografía

- Bassegoda y Hugas B., *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble del monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quillet (1809)*, Barcelona 2002.
- Battisti E., "Le origini religiose del paesaggio veneto", en *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell'arte e della Cultura. Studi di Storia dell'arte e della Cultura*, nº 2 (1991), pp. 9-25
- Carrero Santamaría E., "Catedral y liturgia medievales: la definición funcional del espacio y sus usos" en *O clero secular medieval e as suas Cateiras. Novas perspectivas aborgagens*, De Sousa Saraiva, A., M. Barbosa Morujao, Lisboa 2014, pp. 59-100.

- Castelli E., *Simboli e immagini. Studi di Filosofia del Arte Sacra*, Roma 1966.
- Checa F., “Arte, poder y religión en el siglo XVI. Las ideas de Felipe II en el Monasterio de El Escorial” en *De El Bosco a Tiziano, Arte y maravilla en El Escorial*, catálogo de la exposición, Checa, F., com., Madrid 2013, pp. 15-35.
- Constantoudaki-Kitromilidis M., “La pintura en Creta durante los siglos XV-XVI. El largo camino hacia Doménikos Thetokópulos y su producción temprana” en *El Greco. Identidad y transformación*, catálogo exposición, Álvarez Lopera J., com. Madrid 1999, pp. 85-95.
- De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1657.
- De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1667.
- De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1681.
- De los Santos F., *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, 1698.
- García Frías Checa C., Rodríguez-Arana Muñoz E., *El Martirio del San Lorenzo*, Madrid 2003.
- Gentili A., “Smontando e rimontando le costruzioni simboliche delle pale d’altare” en *Venezia Cinquecento*, IV, 8, 1994, pp. 71-92.
- Goffen R., “Bellini, S. Giobbe and Altar Egos” en *Artibus in Historiae*, VII, 14, 1986, pp. 57-70.
- Goffen R., *Giovanni Bellini*, Yale 1989, pp. 123-140.
- Goffen, R., *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari*, Venecia 1991
- Lattanzi M., “La pala di San Giovanni Crisostomo di Giovanni Bellini: il soggetto, la committenza, il significato” en *Artibus in Historiae*, II, 4, 1981, pp. 29-38.
- Lattanzi M., Coltellacci S., *Giovanni Bellini. La pala dei Santi Girolamo, Ludovico e Cristoforo*, Venezia 1986.
- Le Pogam, Pierre-Yves (dir.): *Les premiers retables (XIIe-début du XVe siècle). Une mise en scène su sacré*, catálogo de la exposición (París, 2009), con la colaboración de Christine, Vivet-Peclet, Musée du Louvre y Officina Libraria, París y Milán, 2009.
- Mancini M., *Tiziano e le corti d’Asburgo*, Venecia 1996.
- Maschio R., “Le scuole Grandi di Venezia” en *Storia della Cultura Veneta*, Arnaldi G., e Pastore Stocchi (dir.), Vicenza 1981, III, pp. 193-206.
- Mediavilla, B., “El relicario de El Escorial” en *De El Bosco a Tiziano, Arte y maravilla en El Escorial*, catálogo de la exposición, Checa, F., com., Madrid 2013, pp. 65-69.
- Mediavilla Martín, B., Rodríguez Díaz, J., *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial: documentación hagiográfica*, San Lorenzo de El Escorial 2004, 2 vols.
- Newall D., “Candia and Post-Byzantine Icons in Late Fifteenth-century Europe” en *Byzantine Art an Reinassance Europe*, Lymberopolou A., Duits R., eds. 2013, pp. 101-133.
- Puppi L., *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, cat. exp., Crocetta di Montello 2013.
- Pullan B. *Rich and Poor in Reinassance Venice*, Oxford 1971.
- Sigüenza J., *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1605 (1986).
- Simposio sobre el Barroco. Urbanismo. El Retablo*. Murcia, 1983. Comité Español de Historia del Arte.

El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII

Ramón Pérez de Castro¹



La retablística es una de las facetas más fecundas e interesantes del patrimonio barroco de Castilla y León y como tal ha sido ampliamente analizada en un ritmo creciente desde el pasado siglo. Sin embargo aún deben completarse algunas lagunas, como ocurre con los retablos fingidos, arquitecturas pintadas de las que subsisten varios ejemplares de calidad muy diversa. Aún falta mucho por saber sobre sus autores, verdadero significado, motivaciones que provocaron su realización o las relaciones de simbiosis y permeabilidad estética con las piezas ejecutadas en madera. Pretendemos ahora abordar el tema reflexionando sobre los casos vallisoletanos más conocidos, arropándolos en un contexto histórico y estético más amplio con nuevas obras y datos documentales que señalan la difusión de esta vertiente tipológica. Por ello nos centraremos especialmente en las obras pintadas sobre lienzo en el siglo XVII, dejando para más adelante las muchas pinturas murales de este tipo que se conservan, una tradición arraigada desde la Edad Media y con especial difusión en el siglo XVI², que se renueva en el seiscientos con el auge de lo pictórico.

Para entender realmente la difusión de estos retablos fingidos en lienzo es necesario remitirse también a otra tipología aún poco explorada: los velos o cortinas de Pasión. Bajo este nombre podemos agrupar tanto los paños que cubrían los retablos para cumplir el mandato de luto litúrgico en Semana Santa como los que formaban el monumento de reserva eucarística, provisto muchas veces de una gran fachada arquitectónico-retablística. En ambos casos, dotados de un especial simbolismo, generalmente se representaban escenas de la Pasión en grisalla insertas en un marco perspectivo que hacía las veces de retablo o capilla provisional y desmontable³. De esa forma, el templo se redecoraba para el Triduo Pascual, permitiendo a las

Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto *La materialización del proyecto. Aportación al conocimiento del proceso constructivo desde las fuentes documentales* (ss. XVI-XIX), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2013-44403-9).

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid.

² Remitimos para un estado de la cuestión a Herrera García 2008.

³ Para algunos de los principales ejemplos castellanos ver, específicamente: VVAA 1991; De Antonio Sáez 1993; Pérez de Castro 2010; Collar de Cáceres 2010.

parroquias un *aggiornamento* circunstancial que debió de influir en la difusión y asimilación de determinadas innovaciones formales y perspectivas. Poco a poco vamos conociendo más datos y restos (algunos de una calidad nada desdeñable) de estos anjeos que se sumarían a otras manifestaciones propias del arte efímero como los arcos monumentales y las decoraciones teatrales⁴ conformando una amplia actividad controlada por los pintores-decoradores locales (aunque no fue infrecuente la participación de ensambladores y escultores, lo que marcaría un punto de encuentro bien sugerente). La renovación sistemática de este tipo de mobiliario en las últimas décadas del XVI, potenciada por las reformas postridentinas, hubo de consolidar y marcar el rumbo de los retablos pintados del XVII que estudiamos, antes de la llegada de los *quadraturistas* italianos⁵.

Siempre se ha señalado el carácter provisional de este tipo de retablos fingidos, en función de una situación económica poco boyante⁶. Siendo cierto en líneas generales, hay casos en los que no ocurre así o al menos no es esta la única motivación, como veremos.

Un sugerente y desconocido ejemplo de esta tipología se conserva en la iglesia parroquial de Vidayanes (Zamora), encastrado en el muro del Evangelio, por lo que es el primer elemento que el fiel observa al acceder el templo. Lleva en el marco una inscripción con la fecha de 1791⁷, pero tanto su decoración de piedras y gallones, como las formas del retablo que contiene señalan una cronología muy anterior. Un detenido análisis de esta gran tela (3,5x2,27 m) nos ha permitido leer una inscripción en la parte superior que indica que fue mandada pintar en 1639 por los patronos de la memoria de misas que dejó Simón Fernández, clérigo y vecino de Vidayanes⁸. La pintura representa un retablo compuesto por banco y un cuerpo único con cuatro columnas de capitel toscano con el primer tercio estriado y entorchado. Posee un ático provisto de su propio banco, con caja central rematada en frontón triangular, pirámides y bolas, sustentado por columnas corintias entorchadas en todo su fuste y articulado lateralmente por sendos aletones. Este retablo acoge una amplia iconografía impuesta por los promotores, donde no faltan sus respectivos santos patronos⁹.

A pesar de la ausencia de fuentes documentales y del escaso conocimiento que aún tenemos sobre la pintura zamorana de esta centuria, podemos concluir que se concibió como un retablo definitivo para poder celebrar las misas fundadas por el clérigo Simón Fernández, y que fue pintado por un maestro local, posiblemente benaventano¹⁰ de no demasiados vuelos. Éste utilizó en parte varias estampas de Wierix, creando una estructura fingida que repite los modelos más difundidos de la retablística clasicista castellana del momento.

⁴ En ocasiones algunas partes del monumento se utilizaron para componer arcos triunfales como ocurrió en Palencia en 1608 (Pérez de Castro 2010, 396).

⁵ Por eso no extraña que Palomino en su *Museo pictórico* se refiera en un mismo capítulo a las decoraciones para teatro, monumentos y altares fingidos.

⁶ Bonet Blanco 2001, 626.

⁷ “*Dorose este marco a devocyon del Sr. Dn. F. Jvan Calzada Pr. desta parroquia A. 1791*”. Ha de hacer referencia a Juan Calzada de Ledesma Marbán y Fernández, presbítero que ingresó como religioso de la Orden de San Juan, AHN, OM S. Juan de Jerusalén, exp. 25505, 1784. Juan Calzada fue prior de esta parroquia entre 1775 y 1802 (Trancón Pérez 2008, 67).

⁸ Dividida en dos partes en la zona superior: “*Esta obra mandaron hacer Francisco de San Migvel Carrillo Barme. (Bartolomé) Labra y Andrés Marbán como patronos qve al pre / sente son de la memoria que dexo Simon Fernandez clérigo vecino qve fve de esta villa acabose año de 1639*”. No se conservan cuentas de fábrica o visitas de estos años en el ADZa.

⁹ En el banco los bustos emparejados de las santas Juana, Catalina, Inés y Brígida; en la hornacina principal una escultura fingida de San Antonio con su iconografía habitual mientras que en las cajas laterales aparecen Santo Domingo y San Francisco, San Lorenzo y San Simón; por último, un calvario en el ático, flanqueado por San Andrés y San Bartolomé.

¹⁰ Encontramos ciertas similitudes con obras conservadas en esa próxima localidad, como algunas de las pinturas del antiguo retablo mayor de Santa María de Renueva. Además, Vidayanes y su parroquia pertenecían a la orden sanjuanista y dependían de San Juan del Mercado de Benavente.



Fig. 1 - Vidayanes (Zamora). Iglesia parroquial.
Retablo fingido de San Antonio (1639).
(Fotografía del autor)

Si este ejemplo parece ser la consecuencia de un encargo de escasa entidad propiciado por un bajo presupuesto, fue bastante frecuente que las parroquias recurrieran a esa misma solución provisional para salvar alguna contingencia como ocurrió en Meneses de Campos (Palencia), obra de gran interés para el estudio de este tipo de estructuras en perspectiva, aunque sólo la conocemos por una serie de documentos. En 1649 se pagó el diseño de un nuevo retablo mayor a un ensamblador vallisoletano llamado Juan del Castillo que no llegó a realizarse¹¹, de modo que veinte años más tarde, el Visitador volvió a insistir en las malas condiciones de su retablo *“muy antiguo, viejo y de poca veneración”*, ordenando la construcción de uno nuevo siempre que fuera en breve plazo y con un coste moderado¹². Ese mismo mes se contrató la ejecución de un retablo fingido, un trampantojo arquitectónico, con el casi desconocido pintor vallisoletano Andrés Ortiz¹³. Por ello cobra protagonismo el que en la citada escritura aparezca como testigo un Pedro de Calabria que se puede identificar con el pintor vallisoletano activo en

¹¹ ADPa, Meneses de Campos, nº 30, 1º fábrica, fol. 152 (1649): se pagaron 72 reales a *“Juan del Castillo ensamblador vecino de Valladolid por la traza y planta que hizo para hacer el retablo del altar mayor de la iglesia”*. Pudiera hacer referencia a José de Castilla (+1653). Sobre él ver García Chico 1941, 310-311; Valdivieso 1975, 216; Martín González y Urrea Fernández 1985, 202; Fernández del Hoyo 1985, 423; Ídem 1998, 77; Amigo Vázquez 2010, 53.

¹² ADPa, Meneses de Campos, nº 29, Libro de mandatos y visitas, fol. 52v (5-IV-1669). El Visitador D. Matías de León señaló que se hiciese *“en el mejor modo o manera que los curas desta iglesia y beneficiados de preste vieren conviene y con la mayor brevedad que se pueda con moderación de gastos”*.

¹³ AHPPa, Prot. 3994, Mateo Revilla, 25-IV-1669, fols. 83-86. Su nombre no aparece apenas registrado en los estudios sobre la pintura vallisoletana del siglo XVII (Valdivieso González, Urrea Fernández, Fernández del Hoyo) ni en los repertorios documentales clásicos; tan sólo en Urrea (1982, 159) al hacer una nómina de los pintores activos en la ciudad en ese siglo. Sabemos que perteneció a la cofradía vallisoletana de San Lucas de pintores y escultores (1687) (Martí y Monsó 1898-1901, 15).

el tercer cuarto del siglo XVII y que probablemente también intervino en su ejecución¹⁴. De este último conocemos un puñado de datos que lo sitúan como un modesto pintor, relacionado con los ensambladores vallisoletanos protagonistas del cambio estético hacia un mayor barroquismo en la retablística¹⁵, e intervino en algunas obras efímeras¹⁶.

El retablo provisional de Meneses tenía casi 33 pies de alto y poco más de 24 de ancho (9,17 x 6,67 m) y se realizó a partir de piezas de anjeo cosidas por los orillos para “*que en ningún tiempo fallen por la costura*” fijadas a bastidores de madera. Tras preparar el soporte con varias imprimaciones de cola, almagre y aceite de linaza, se dibujaron las líneas generales “*todo en perspectiva que parezca de bulto*”, dorándose las partes principales con oro mate¹⁷. También se indicó cómo los bastidores se tenían que armar y clavar a unos modillones de madera para fijar el conjunto a la pared. Por su trabajo se pagaron al pintor los 5.300 reales que indica el contrato más alguna cantidad por otras menudencias¹⁸, ejecutándose en el plazo fijado de poco más de tres meses.

Hay que subrayar la importancia que se prestó en las cláusulas a los elementos más innovadores y que comenzaban a asentarse definitivamente en la retablística castellana. Nos encontramos en un momento avanzado del tránsito desde el tradicional retablo clasicista, hacia unas máquinas puramente barrocas: el retablo denominado prechurrigueresco¹⁹, que viene caracterizado por la resurrección de lo ornamental (especialmente de lo vegetal), el orden gigante y la incorporación de la columna salomónica.

En este sentido, en el retablo de Meneses tenían gran protagonismo las cuatro columnas salomónicas del cuerpo principal “*bien terziadas revestidas de ojas de parra banadas sobre oro que imiten su color y entre ellas unos razimos de ubas negras*”.

¹⁴ Calabria habrá de ser el hijo de uno de los más importantes pintores del primer tercio del siglo en Valladolid, Jerónimo de Calabria (al respecto, Marcos Villán 2013). El que no se le cite en el testamento de Jerónimo de Calabria podría indicar otro grado de parentesco, pero también podría deberse a su condición de hijo natural. Así Urrea (1982, 161) ya señaló que Jerónimo de Calabria tuvo dos hijos “*habidos en madre soltera*” llamados Jerónimo y, precisamente, Pedro. Tampoco hay que confundirle con su hijo homónimo (h. 1679-1738) que desarrolló su actividad como pintor y grabador en Valladolid y Madrid, llegando a ser pintor del rey (Pérez Núñez 1998; Barrio Moya 1999; Arias Martínez 2013).

¹⁵ Es el caso de Pablo de Freiria (o Freria) o Cristóbal Ruiz de Andino. Por ejemplo, fue testigo en la escritura de traspaso parcial de éste último al sugerente ensamblador riosecano Juan Fernández del retablo del Rosario de San Cebrián de Campos (1667) (García Chico 1941, 340).

¹⁶ Como el gran “*arco triunfal portátil (...) de perspectiva*” que en 1679 los gremios de Valladolid le encargaron junto a Cristóbal Ruiz de Andino con motivo de la visita de Carlos II y M^a Luisa de Orleans. Se realizaría en lienzo con bastidores y diversas figuras y columnas de tabla recortada y pintada, siguiendo una técnica que se usará profusamente en este tipo de retablos fingidos. La visita de los monarcas finalmente no se realizó, de forma que en diciembre de 1679 el Regimiento abonó a Calabria 3.250 reales según la tasación de Diego Díaz Ferreras, García Chico 1946, II, 161-162; Ferrero Maeso 1999, 89-90 y 94; AHPVa, Prot. 2320, M. Álvarez, fols. 780-782 y 936; 12-X y 19-XII-1679.

¹⁷ Debían dorarse al menos las cornisas, el pedestal, los machones, capiteles y basas de las columnas.

¹⁸ En las cuentas de ese año (1669) se señala un pago de 6.245 reales “*que tuvo de costa el retablo nuevo que se puso en el altar mayor*” y que incluía los 5.300 reales para Ortiz. El resto era por “*madera para fijarle y de lucir los demás altares de la iglesia y otras cosas que fueron necesarias*”. Aún en 1671 aparece Ortiz cobrando una pequeña cantidad por pintar de azul la frontalera del altar mayor; ADPa, Meneses de Campos, n^o 30, 1^o fábrica, fol. 311v (1669), 320 (1670) y 328v (1671). Otra fuente más detallada ADPa, Ídem, n^o 34, Libro de caja, fols. 5v-7. Además, conocemos la carta de pago y finiquito (AHPPa, Prot. 3994, Mateo Revilla, fol. 131, 19-VIII) faltando aún la revisión de los peritos, de modo que Ortiz se comprometió a hacer lo que faltase según traza y condiciones, saliendo por fiador el clérigo Lorenzo Fernández Blanco. No parece que se realizara tal peritaje pues no constan gastos asociados.

¹⁹ Martín González 1958, I, 68.



Fig. 2 - Retablo de N^{ra} S^a de San Lorenzo.
Grabado de José Pórtoles (h. 1671).
(Fotografía del autor)

Igualmente, resulta interesante la mención expresa de que “*la tarjeta de la cornisa a de ser según la traza que ha enseñado del altar de Nuestra Señora de San Lorenzo de la ciudad de Valladolid*”, lo que implicaba la incorporación del gran tarjetón cactiforme o canesco. Andrés Ortiz hubo de conocer directamente el diseño de ese retablo gracias a su vecindad vallisoletana, pero también pudo haberlo conseguido gracias a Pedro de Calabria, colaborador en varios proyectos de Cristóbal Ruiz de Andino, que fue su tracista. El retablo de la Virgen de San Lorenzo, al ser esta una de las principales devociones de Valladolid²⁰, sería un conjunto significativo para la ciudad y hubo de consolidar un rumbo en la retablística vallisoletana. Poseía cuatro columnas salomónicas “*imitadas al natural con sus racimos y pájaros*”, que sin duda también fueron el modelo para las fingidas de Meneses. Igualmente presentaba el repertorio ya habitual del retablo prechurrigueresco como tarjetas, festones y otros elementos vegetales “*al modo que ahora se practica, limpia, calada, muy jarifa y de mucho relieve*”. La cornisa que se puso como modelo para nuestro retablo fingido iba jalonada por modillones y cogollos de talla, rompiéndose en el centro, sobre el arco con grandes orejeras talladas que alojaba a la Virgen, para dejar espacio a ese gran tarjetón cactifolio. El remate tenía su propio pedestal con dos puertas fingidas para permitir el tránsito a la hora de limpiarlo y decorarlo y llevaba machones, culminando en una gran tarjeta con arbotantes laterales. Este retablo mariano, proyectado en 1664 por Cristóbal Ruiz de Andino²¹ no se comenzó a ejecutar hasta

²⁰ Sobre la Virgen de San Lorenzo: Sánchez 1988; Martín González y Urrea Fernández 1985, 82-97; Amigo Vázquez 2002; Burrieza Sánchez 2007.

²¹ Martín González y Urrea Fernández 1985, 84 y 93-97 dieron a conocer el contrato con Ruiz de Andino. Sustituía a otro anterior clasicista de columnas estriadas. Para el retablo presentaron posturas en 1664 Pedro de Cea, Pablo de Freiria, Juan de Medina Argüelles y el propio Ruiz de Andino, quedando la obra rematada en Pedro de Cea finalmente por 27.000 reales (desde los 40.000 de su primera puja) con un plazo de ejecución de año y medio. Fue testigo de la escritura de Cea el dorador Pedro de Guillerón y entre los fiadores aparece Juan de Medina. En definitiva, aparecen vinculados a él los maestros difusores del retablo prechurrigueresco en el entorno vallisoletano. Hay que señalar el alto coste de la traza, que se evaluó en unos 1.000 reales hasta que fuera tasada por maestros, pagaderos a Ruiz de Andino.

tres años después, por lo que en el momento de escriturarse el pintado de Meneses la obra se acabaría de concluir o estaría en sus últimas fases. En todo caso, los trabajos no finalizaron hasta 1671, cuando se policromó²², tras lo cual se entronizó solemnemente a la Virgen en el marco de unas fiestas de las que se conserva una descripción que alaba este “*nuevo dorado*”²³. Desaparecidos tanto el modelo vallisoletano²⁴ como su réplica fingida palentina, podemos hacernos una idea aproximada de su fisonomía gracias a los grabados devocionales que se abrieron del primero de ellos, como el de Juan de Perea (1724)²⁵ o el editado por José Pórtoles, que hubo de realizarse en fechas muy próximas a la realización del retablo²⁶ y que aunque sólo presenta un fragmento, consideramos que seguramente lo muestra con más fidelidad²⁷.

Volviendo al retablo de Meneses, el resto de condiciones confirman esa senda barroquizante: cornisa con repisas revestidas de hojas estofadas en diversos colores, pedestal con tarjetas vegetales y marcos de hojas de talla coloreada, zócalo del segundo cuerpo haciendo juego con el pedestal, etc. El cuerpo superior se componía, como en San Lorenzo de Valladolid, con machones decorados con festones, un remate a modo de tarjeta cartilaginosa y sendos “*arbotantes o festones según la traza que e mostrado*” en los laterales. Se añadió además un pedestal inferior en tabla donde se fingían jaspes de diversos colores “*buscando los mazizos conforme el de arriba*”, mientras que el respaldo del conjunto se pintaría al temple de carmesí con alcachofas de oro.

El contrato con Andrés Ortiz detalla también el repertorio iconográfico: en la caja central una *Asunción* con su trono de ángeles “*enzima de una urna y por respaldo un pabellón de la color que más convenga*”; en las calles laterales las escenas del *Nacimiento*, *Anunciación*, *Circuncisión* y *Adoración de los Reyes*; en los intercolumnios del pedestal *San Isidro* y *San Roque* y en los netos de las columnas los cuatro doctores; y, por último, un calvario en la caja del remate²⁸.

El conjunto pictórico de Meneses cumplió su función como retablo provisional durante casi veinte años. En octubre de 1687 el obispo Laurencio Pedraza dio orden de realizar una máquina lígnea definitiva pues había caudal suficiente, encargando su traza a Santiago Carnicero, maestro de la diócesis palentina²⁹. Al año siguiente comenzaron los trabajos por ese maestro de Villada y, fundamentalmente, por el riosecano Juan Fernández (que definitivamente

²² En 1671 aún no estaba concluido, encontrándose “*Nuestra Señora fuera de su trono y capilla reducida a una muy corta sin la decencia debida y que sus festividades no se han podido ni pueden celebrar con tan indecente culto*” por falta de caudales. Para atajar el problema en febrero de 1671 Francisco de la Reguera y Serna ofreció una limosna “*para ayuda de acabarle y adornarle*”.

²³ Serrano, 1671. “*A todas las maravillas/ del Mundo excede en pintura, / que en ella pulió el pincel/ del pavimento, a la cúpula (...) salomónico retablo, / de primorosa excultura, / en follajes de oro, el oro cambiantes reflexos surca (...) Del oro puro, que el Sol/ crió en las minas profundas, / se doran sus pedestales, / capiteles, y columnas*”. Las fiestas han sido abordadas por Amigo Vázquez 2002, 30. El retablo no se libró de la crítica de Antonio Ponz por su ridícula y “*confusa extravagancia, propio más de un villorrio que de una ciudad donde había tantas cosas buenas que imitar*” Ponz 1788, XI, 77.

²⁴ El retablo existiría hasta 1826, en que fue sustituido por otro neoclásico. La iglesia sufrió un derrumbe parcial en 1967 que desembocará en su total demolición y la construcción de un nuevo templo.

²⁵ García Vega 1985, 395-397.

²⁶ Un ejemplar se conserva como portada del libro de fábrica de la parroquia de San Lorenzo que se inicia en 1681 (AGDVa, San Lorenzo, 1681 fábrica, fol. 1; Burrieza Sánchez 2007, 155). Pórtoles ya había fallecido en 1680; al respecto, sobre su papel como editor y grabador, Rodríguez Pelaz 1993.

²⁷ El afán más descriptivo de la estampa, el tipo de cartela y la aparición de columnas salomónicas de seis espiras, propias de estos primeros momentos, indicarían junto a otros elementos su mayor proximidad al retablo original y a los que por entonces realizaba Pedro de Cea.

²⁸ Se hizo referencia a que los colores fuesen “*ultramar para los mantos de las imaxines y otras cosas que tobiere menester y carmín fino de Indias y de Florenzia y demás colores que rrequieren ser finos*”.

²⁹ ADPA, Meneses de Campos, nº 29, Libro de mandatos y visitas, fol. 63 (8-X-1687).

hay que distinguir del homónimo que realizó el retablo mayor de la Clerecía de Salamanca³⁰), si bien en lo proyectual se tuvieron en cuenta finalmente unos diseños de Alonso del Manzano, al que se abonaron 300 reales por ese concepto. De todo el conjunto escultórico se ocupó Tomás de Sierra (1691). Una vez asentado y revisado por Blas Martínez de Obregón, se decidió sustituir la custodia por otra más conveniente, iniciando las labores el mismo Juan Fernández si bien, por su fallecimiento en 1692 se transfirió el encargo a Martínez de Obregón. Con la colocación de esa pieza y el dorado de todo el conjunto por Antonio Barreda, se dieron por terminados los trabajos en 1694³¹.

Es probable que el retablo provisional influyera en el diseño de la obra lúnea, aunque ambos corresponden a una tipología muy difundida, eso sí, en dos momentos muy distintos. De hecho el repertorio iconográfico definitivo se mantuvo, convenientemente aminorado para dar primacía a lo decorativo³².

La realización de un retablo pintado en perspectiva debió de ser la respuesta rápida a un problema urgente y a la ausencia de fondos inmediatos con que emprender una empresa de mayores vuelos. Aunque la parroquia contaba con significativos ingresos anuales, se decidió posponer la realización del retablo en madera unos años, mientras hacía acopio de dinero, lo archivaba y ponía en censos, lo que a la postre permitió una rápida ejecución y poder contar con los maestros más destacados de los principales focos del momento: el de Medina de Rioseco y el de Valladolid. Aunque los casi 6.300 reales que finalmente costó la operación del pintado resulta una cantidad importante, ésta queda bien lejos del importe total del retablo definitivo³³.

También es evidente que desde los años 60 la parroquia buscaba reamueblar el presbiterio conforme a una moda que comenzaba a afianzarse a través del retablo madrileño y salomónico. Muy cerca disponían del más importante ejemplo en toda la comarca: el retablo mayor de Santa Cruz de Medina de Rioseco, obra de Juan de Medina Argüelles (1663) pero con diseños directamente relacionados con la Villa y Corte y los de la Torre³⁴. La novedad de sus líneas arquitectónicas, la disposición de la caja central y remate y, especialmente, las imponentes columnas salomónicas de su frente, se convertirían en un referente inexcusable. En lo concerniente a la capital vallisoletana, es bien conocido cómo fue el retablo de la Pasión el

³⁰ Es conveniente aclarar que ensamblador activo en Medina de Rioseco es distinto del artista homónimo que levantó ese otro fundamental retablo salmantino. Ya Martín González (1958, 358) y Marcos Vallaure, (1975, 28) apuntaron a esa posibilidad, que fue recogida por Llamazares Rodríguez (1991, 214), mientras que buena parte de la historiografía ha mantenido la identificación entre ambos por la coincidencia de estilo, nombre y fechas en las que trabajaron (incluido el propio Martín González 1993, 101). Sin embargo, el cotejo de las firmas de los contratos salmantinos y terracampinos no ofrecen dudas de que se tratan de personalidades distintas, como tampoco el hecho inopinable de la existencia de dos viudas cobrando los encargos: María Martínez para el riosecano y Francisca Rodríguez para el salmantino. Por cierto, que el salmantino firma como Juan Hernández. El testamento del riosecano Juan Fernández en AHPVa, Prot. 9095, Juan Díez, fols. 605-606, 27-II-1692 (García Chico 1941, 342-343 lo extractó confundiendo la fecha de otorgamiento) Sobre él ver además Pérez de Castro 2000. Para el salmantino, Rodríguez G. de Ceballos y Casaseca 1986, 337-340.

³¹ Algunos de estos datos fueron avanzados en Urrea Fernández 1977, 201, que ahora se completan con la consulta de ADPA, Meneses: 29, mandatos y visitas; 30, 1ª fábrica; 34, libro de caja, vv. fols.

³² Se mantuvieron las iconografías del *Calvario* y la *Asunción*. *San Roque* y *San Isidro*, que en el fingido ocupaban un secundario lugar en el banco, cobraron importancia y pasaron a ocupar las calles laterales, eliminándose el resto de representaciones marianas.

³³ Las cantidades entregadas a los distintos maestros ascendieron a 33.800 reales: 8.250 rs a los ensambladores, 3.100 rs al escultor, 17.520 rs de la policromía (aunque los pagos sobrepasaron los 22.00 reales) y 4.930 rs de la nueva custodia. Esta cantidad se aumentó considerablemente al añadir otros gastos que ascendieron a casi 2.000 reales más (realización del pedestal, derechos de escribano, tasaciones, gastos en el montaje, etc.). No obstante para obtener una apreciación más precisa, hay que tener en cuenta otros aspectos circunstanciales como la baja de moneda, la inflación y la fluctuación de precios en las décadas que separan ambos retablos.

³⁴ Pérez de Castro 2000, 273; idea recogida y desarrollada más recientemente por Cruz Yábar 2014, 104.

primero (al menos documentado) que utilizó ese orden, siguiendo el modelo del madrileño del Buen Suceso, obra igualmente de Pedro de la Torre³⁵. El de la Pasión fue trazado también por Cristóbal Ruiz de Andino³⁶, por lo que supone el antecedente directo del retablo de San Lorenzo, origen a su vez del pintado de Meneses. Ambos jugaron pues un papel determinante en la introducción del orden salomónico en Valladolid que cristalizaría años después en el mayor de San Martín. El uso del orden salomónico en retablos de características ya claramente madrileñas o prechurriguerescas fue intermitente y fluctuante en los años 60 y 70. Ello no se debe al desconocimiento ni a la falta de interés de comitentes y ensambladores sino a una doble problemática directamente relacionada entre sí³⁷: la incapacidad o falta de destreza para ejecutarlas y, sobre todo, el encarecimiento del producto final. En el primer caso, los ensambladores echaron mano de los escultores para completar su labor. Es lo que seguramente ocurrió con Francisco Díez de Tudanca en la Pasión³⁸ y, más explícitamente, en un subcontrato entre Juan de Medina Argüelles y Andrés de Olivares³⁹, por citar sólo algunos. Por otro lado, la elección del soporte salomónico llevaba consigo un considerable aumento de la ornamentación y del precio, como lo comprobamos al analizar algunos contratos⁴⁰. De modo que en esos años fue muy frecuente que los ensambladores ofrecieran al comitente la posibilidad de elegir entre ejecutar bien columnas clásicas de fustes estriados o bien salomónicas. Así parece haber ocurrido en Santa Cruz de Rioseco⁴¹, en Pesquera de Duero⁴², más alejado, en Burgos⁴³, en San Francisco de Zamora⁴⁴ y, más gráficamente, en el retablo de la Soledad del

³⁵ García Chico 1941, 300-301; Martín González 1959, 58. Unos años antes, en 1651, Pedro de la Torre se obligó a hacer el sepulcro de mármol de D. Antonio de Camporredondo y Río para el Carmen Descalzo de Valladolid (Barrio Moya 1983, 484-6; Fernández del Hoyo, 1998, 396-397). A ellos hay que añadir, como hitos de la introducción del retablo madrileño, obras como el mayor de Santa María de Tordesillas, que dejó una notable huella, como observamos en Cívico de la Torre (Palencia) y en los retablos de Arroyo o Medina Argüelles, el retablo del convento vallisoletano de Jesús y María (1658, con trazas de Sebastián de Benavente) o, más lejanos, el de la Fuencisla de Segovia. La emulación del retablo del Buen Suceso también llevó a la introducción del salomónico en Salamanca, en el convento de carmelitas calzados de San Andrés (h. 1650), orden que tendrá una temprana repercusión en esa tierra (retablos de San Julián, 1651, y de la Concepción en la catedral, 1665), Rodríguez G. de Ceballos 1987-1989, 238.

³⁶ Fernández del Hoyo 1984, 380.

³⁷ Ello ya ha sido insinuado en algunas ocasiones, como Marías Franco 1999, 308.

³⁸ El contrato fue firmado por Alonso y Antonio Billota y el propio Tudanca, sin que hubiera más trabajo escultórico que dos ángeles sobre las columnas, una historia en el remate y la peana de ángeles de la Virgen, lo que podría avalar esta sospecha.

³⁹ En 1679 Medina Argüelles subcontrató al escultor Andrés de Olivares la realización de los fustes de doce columnas salomónicas. El ensamblador los daría aparejados con las vueltas necesarias para que *“las ponga con toda perfección conforme arte fabricándolas en casa y taller de del dicho Juan de Medina”*. Se destinarían a los retablos laterales de Santa Cruz de Medina de Rioseco, García Chico 1941, 324-325.

⁴⁰ Por ejemplo, Juan de Medina Argüelles contrató el retablo de la capilla de Santiago de Fuentes de Nava en 1668 (4,8x5 m) por 9.500 reales sin contar la parte escultórica, añadidos y mejoras. Poco después, en 1674, Manuel de Salceda junto a Juan y Miguel de la Vega y Mateo de Lago (o Delgado), en una confluencia de talleres riosecanos-carriñoneses contrataron los dos colaterales del mismo templo (4,5x3 m) con traza de Juan Sedano Enríquez por 2.375 reales cada uno. Esta abultada diferencia de precio se debe no sólo al prestigio de Argüelles sino también a la diferencia de lo obrado, pues los colaterales prescinden del orden salomónico. El propio Argüelles contrató en 1675 el retablo de San Miguel para su ermita de Frechilla con una traza y dimensiones muy semejantes a la de Santiago (5x4,5m), algo más sencilla en lo ornamental pero, sobre todo, utilizando columnas estriadas clásicas por 4.600 reales, menos de la mitad que el retablo de Fuentes (Herreros Estébanez 1984, 315).

⁴¹ En las condiciones se señaló que *“aunque no están en la traza las lleva la dicha obra (las columnas salomónicas) conforme una que tengo echa”*. Al describir la custodia indicó que llevaría columnas corintias pero justo al final se añadió que *“las columnas de la custodia an de ser salomónicas sin envargo de lo que estaba pactado”*, García Chico, 1941, 319-320.

⁴² Cuando en 1671 se contrató su retablo mayor con Juan Fernández y Pedro de Fuentes se advirtió *“que en la condición de que las columnas estriadas se han de entender que han de ser salomónicas y vestidas de talla entera”* AHPVa, Prot. 14.732, 1-VI-1671.

⁴³ En 1663, al contratarse el retablo mayor de San Cosme y San Damián de Burgos por Policarpo de Nestosa, las condiciones hablaban de columnas *“estriadas derechas de orden corintio”* si bien, por primera vez en aquellas tierras burgalesas, se optó finalmente por lo salomónico.

⁴⁴ En fecha tan avanzada como 1677 se decidió hacer un cambio en el retablo mayor de este convento franciscano que estaba labrando Pedro García para dotarle de cuatro grandes columnas salomónicas más otras seis en la custodia, seguramente por influencia riosecana, Lorenzo Pinar y Vasallo Toranzo 1990, 36; también Vasallo, Almaraz y Blanco 2005, 220.

convento de la Victoria de Villalón⁴⁵. Incluso llegó a difundirse un tipo de columna mixto, a modo de tentativa intermedia que eliminaba la complicación de lo helicoidal, al presentar fustes lisos decorados con tallos en espiral y pámpanos. Por ello, a la hora de estudiar la evolución del retablo en estos años deberemos ser prudentes en las valoraciones sobre la capacidad de innovación de los maestros ya que en buena medida dependen de una serie de necesidades y condicionantes económicos que, en general, no suelen tenerse en cuenta y señalan hacia una evolución no siempre lineal en lo ornamental.

Evidentemente, estos condicionantes desaparecían en el caso del retablo pintado de Meneses, donde lo salomónico se inserta sin titubear, por lo que esta tipología de trampantojos deben valorarse convenientemente. Además, nos encontramos en unos años de clara decadencia del foco escultórico vallisoletano, y ante la prácticamente total desaparición del palentino. Por el contrario, la pintura había ido ganado discretamente un terreno que venía sancionado también desde lo madrileño: lo vemos en el retablo mayor de Santa Cruz de Medina de Rioseco, y los vecinos de Meneses lo comprobaban en el retablo mayor de la vecina parroquia de Palacios de Campos. En esta coyuntura se explica el curioso retablo de Meneses.

Como precedente directo del trampantojo de Meneses es inexcusable referirse al conocido ejemplar del Colegio de Niñas Huérfanas (h.1651-1653) de Valladolid que es sin duda el más destacado de los conservados en esta región y la obra más ambiciosa de su autor, el prolífico Diego Valentín Díaz (1586-1660)⁴⁶. Como tal ha sido valorado a lo largo del tiempo⁴⁷.

Su deplorable estado de conservación y las pretensiones de este texto impiden ahora una extensa valoración de su significado, mutilado por la desaparición del templo que lo albergaba y en cuyos muros el pintor desarrolló una serie de pinturas e inscripciones en honor de la Virgen que completaban su programa⁴⁸. Por el contrario, conocemos de su propia mano un bosquejo sobre el simbolismo profundo que encerraba el gran lienzo (ca. 7,5x5,9 m.). En él se representa un grandioso retablo flanqueado lateralmente por una bordura de festones y ángeles en cuya parte inferior aparecen los supuestos retratos de Díaz y de sus mujeres, hoy casi invisibles. El retablo en sí se levanta sobre un banco con dos curiosos netos dorados que en sus frentes llevan los medallones de San Pedro y San Pablo y, en los laterales, cuatro cabezas que representan los cuatro continentes con sus marcadas características fisonómicas (descritas igualmente en un texto manuscrito), subrayando la universalidad de la Fe y del culto a María. El cuerpo único lo ocupa el tema de la Virgen niña (nuevo templo) en el templo de Jerusalén, sentada en la escalinata de quince peldaños y bordando en rojo de encarnación el nombre de Jesús (IHS, con

⁴⁵ Este resulta interesante por plantearse una circunstancia contraria a la que venimos indicando. El ensamblador Francisco Rodríguez (que anteriormente estuvo asentado en Rioseco), presentó una traza y firmó el contrato para la realización en 1677 del retablo de la capilla de la Soledad de Villalón por 200 ducados. El diseño, que se conserva unido al protocolo, propone en fecha tan avanzada el uso de columnas salomónicas de seis vueltas, a la manera del riosecano de Santa Cruz. Sin embargo, en el contrato se indica que “no an de ser de aquella forma sino sólo corintias estriadas derechas con sus capiteles corintios de buena talla”; AHPVa, Prot. 12.273, fols. 179-182v, 29-VII-1677, dado a conocer por Duque Herrero 2005, 91-93 y 103.

⁴⁶ Martí y Monsó 1898-1901(1992), 1-9; Agapito y Revilla 1914a y 1914b, 83-88; García Chico 1958, 81-84; Valdivieso González 1971, 114-116; Fernández del Hoyo 1981, 326-330; Martín González y Urrea Fernández 1985, 25-27.

⁴⁷ “Retablo de arquitectura bravamente pintada, que engaña á la vista(...) se puede asegurar por ella sola, que fue un Pintor de mucho mérito” (Ponz 1788, 104); “obra que le hace más memorable(...) parece verdadero, con buena perspectiva en la arquitectura y con estatuas que tienen ayrosas actitudes” (Ceán Bermúdez 1800, II, 12-13); “benemérito profesor de pintura(...) excelente perspectivo lineal” (Bosarte 1804 (2006), 147); “valiente prueba de sus conocimientos en composición, en perspectiva y en dibujo arquitectónico” (Martí y Monsó 1898-1901 (1992), 6).

⁴⁸ De algunas de ellas se conservan los dibujos preparatorios, publicados por García Chico. Anteriormente el pintor se había ocupado de decorar la capilla mayor de la iglesia vallisoletana de Santiago junto a Pedro de Fuentes fingiendo arquitecturas, mármoles y escenas historiadas de apariencia marmórea, Agapito y Revilla 1914b, 70-73; Urrea 1982, 180.

las tres letras símbolo de la Trinidad) sobre un paño blanco. A sus pies dos ángeles sostienen los lirios y un espejo en honor a la concepción virginal. En la parte inferior aparecen San Joaquín y Santa Ana, mientras que en lo alto la Trinidad, representada por tres figuras masculinas “*que es la más propia*”, contempla la escena dentro de un corazón formado por serafines “*abrasados en amor*” y representantes de las distintas jerarquías angélicas⁴⁹. Una de las personas de la Trinidad se dispone a lanzar un venablo. En lo alto de la escena, que ocupa parte del entablamento, aparece el interesante escudo del Colegio compuesto por las *arma Christi* que diseñara el propio pintor. A los lados de las columnas corintias con el primer tercio tallado, Valentín Díaz pintó cuatro santos (San Ildefonso⁵⁰, San Juan Bautista⁵¹, Santiago blandiendo su espada y lanza y Santo Domingo) de forma muy teatral y escultórica⁵². Estas columnas también poseen su propio significado, pues en ellas se compone la frase “NON PLVS VLTRA / NOMEN MARIA SHSS”, remendando el conocido emblema de Hércules.



Fig. 3 - Valladolid. Dulce Nombre e María. Retablo fingido por Diego Valentín Díaz. (Fotografía del autor)

⁴⁹ Muy deteriorados. Ponz señaló que uno de ellos era Gabriel, la figura que mejor se distingue, en el lateral izquierdo y que recuerda una estampa de Raphael Sadeler II (según Pieter de Witte, 1604).

⁵⁰ Aunque se ha identificado como San Basilio, realmente se trata de San Ildefonso, pues lleva abierto el libro de sus sermones con su alabanza a la Virgen recogido en el *De perpetua virginitate S. Mariae*, mientras que al pie un niño lleva la leyenda “*O Idelfonse per te vivit domina*”. Además de su directa relación con el culto a la Virgen, la presencia de este santo se justifica por el hecho de que el Colegio dependía de la parroquia vecina que estaba bajo esa advocación.

⁵¹ Su composición parece proceder del diseño de Pompeo Cesura, grabada por Sadeler.

⁵² Ya se ha señalado el interés por el volumen escultórico que se aprecia en las obras de Valentín Díaz, que además actuó como policromador de tallas, algunas de Gregorio Fernández. De su habilidad e interés por representar lo escultórico dan cuenta el temprano retablo de Santa Catalina de Valladolid (1608), a través de las siluetas de santos dispuestas en el ático, o el mayor de Laguna de Duero, donde se imitan esculturas dispuestas en hornacinas fingidas (Urrea y Valdivieso 1971, 363-364). Un resultado semejante en sus lienzos de Santa Eulalia y Santa Bárbara en Oviedo.

El complejo remate ocupa la calle central, articulándose a ambos lados con volutas⁵³ que forman un frontón partido y en las que descansan dos virtudes: la Fe con la custodia y, tal vez, la Templanza⁵⁴. En su caja aparece una figura femenina que se ha interpretado como la *Virgen con el Niño y San Juan*, si bien parece ser más bien la Caridad, mostrando un pecho, vestida de rojo por “*el fuego y el color de la sangre*” rodeada de infantes sin atributos que juegan alrededor. Dos ángeles aparecen descorriendo un teatral pabellón para que se contemple la escena mientras que otros dos grupos de ellos, de ecos rubenianos, despliegan guirnalda de flores. Este mensaje se subraya en el remate con un medallón en el que aparece el pelícano abriendo su pecho para alimentar a sus polluelos.

Se trata de un conjunto abigarrado, algo retardatario en lo arquitectónico por el uso de elementos como las columnas de tercio tallado, o las decoraciones de entrelazos geométricos y cartelas de inspiración nórdica, que en todo caso subrayan su afán ornamental. El resultado dista bastante de los esquemas desarrollados por los ensambladores vallisoletanos de esos años, dejando claro que la fuente de inspiración está en la tratadística y en su formación pictórica libresca e intelectual⁵⁵, y aunque se ha señalado básicamente la importancia del juego geométrico, buena parte de su eficacia se debe al tratamiento de la luz y el color. Valentín Díaz conservó hasta el final de sus días el diseño original del mismo, que fue tasado en 40 reales⁵⁶.

A diferencia del de Meneses, este retablo vallisoletano se confeccionaría desde el principio como una obra definitiva dada la personalidad del pintor/patrono y su acabado final. Además, justo en el momento de su realización, el templo pasó a ser la sede de la cofradía de pintores y escultores de San Lucas (1652), lo que dota a la obra de una especial significación, más si cabe conociendo el debate abierto por entonces sobre la liberalidad de la pintura en el que participó el propio Díaz en esta ciudad. Junto a este retablo mayor se realizaron otros dos laterales, igualmente fingidos y conservados⁵⁷ que convertirían el templo en todo un símbolo de la independencia del oficio y noble arte de la pintura, como a buen seguro quiso Valentín Díaz. Otro más, un armario relicario conservado en la catedral vallisoletana, insiste en la idea de integración (y dominio) de las artes con una finalidad religiosa y simbólica. En él se funden las partes labradas y pintadas dando como solución un nuevo trampantojo, muy teatral, lleno de significaciones sobre la divinidad, sobre el origen y representación de la imagen sagrada y sobre el “*papel trascendente del pintor como mediador y del propio aprecio de la pintura en*

⁵³ A las volutas arquitectónicas se añaden otras dos por la parte exterior formadas por sendas ramas curvadas de palma y olivo que incrementan el significado simbólico del triunfo y virtudes de María.

⁵⁴ Aunque se ha señalado que en el retablo aparecen las siete virtudes, únicamente rastreamos la presencia de estas tres en el ático. Las otras cuatro, reseñadas en el autógrafo “*como sean de pintar las 7 virtudes*” (García Chico 1946, II, 51-53) se localizaban en las pechinas de la cúpula. Como destaca la hagiografía de la Virgen, de San Epifanio y San Ambrosio a la M. M^a Jesús de Ágreda, María ya destacó en el templo por cultivar todas estas virtudes, siendo así un modelo de vida para las niñas recogidas en esta institución.

⁵⁵ Frente a la individualización clasicista de figuras y escenas en sus correspondientes marcos arquitectónicos, Valentín Díaz optó por darlas una cierta libertad, dotándolas de un mayor naturalismo. Baste fijarse en las animadas y teatrales acciones de los ángeles, pero sobre todo en los cuatro santos ubicados junto a las columnas. Quizá el único precedente destacable sea el retablo de las Angustias. Tal vez las líneas generales del retablo procedan de la portada del tratado de Palladio, seguramente a través de la edición de Praves (Valladolid, 1625) o, más, lejano, la de Fr. Lorenzo de S. Nicolás (Madrid, 1639). Poseedor de una amplísima colección de estampas (entre ellas bastantes de perspectiva, como unos “*pasillos flamencos en perspectiva*” que tal vez se refieran a Vries) y una nutrida biblioteca, en la que destaca la tratadística arquitectónica y perspectiva (Euclides, Vitrubio, Serlio, Vignola, Durero, Palladio, Arfe, Barbaro, Cataneo, Besson, García de Céspedes, Rojas, Fr. Lorenzo de San Nicolás, etc.), a lo que se une su relación epistolar y personal con los Ricci no suficientemente valorada.

⁵⁶ García Chico 1946, II, 74.

⁵⁷ Desde los años 60 los tres retablos se conservan en la moderna iglesia del Dulce Nombre de María. Estos laterales, donde la parte arquitectónica prácticamente desaparece, están dedicados a San Luis (antigua advocación del Colegio y de su anterior patrono) y San Nicolás de Bari, patrono de los niños.

un instante de reivindicación de la nobleza de las artes”⁵⁸. Y, como no, Valentín Díaz pintó el monumento de Semana Santa, donde volvió a aplicar, de forma más sencilla, sus conocimientos perspectivos⁵⁹ y, por ello, dibujísticos e intelectuales⁶⁰, cimientos para el reconocimiento del arte como disciplina elevada.



Fig. 4 - Valladolid. San Miguel. Sacristía. Retablo fingido. Felipe Gil de Mena (atrib.). (Fotografía del autor)

Por ello, no es extraño que se le haya atribuido tradicionalmente el otro gran conjunto fingido, el de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Valladolid (antigua casa profesa-colegio de San Ignacio), que desde hace tiempo se consigna como obra de su discípulo Felipe Gil de Mena (1603-1673)⁶¹. Desgraciadamente aún no contamos con datos ciertos sobre la realización de esta obra (10,1x11.3 m), que se ha fechado hacia los años hacia los 60 del siglo XVII⁶².

⁵⁸ Sobre esta obra ver recientemente Arias Martínez 2015, de quien procede la cita. Está dedicado a Santa Teresa, con un busto escultórico atribuido a Mateo de Prado que llevaba en sus manos una carta autógrafa de la abulense, inserto en un retablo fingido junto a otras reliquias. En las portezuelas se desarrollan varias escenas sobre el tema de la representación pictórica de la divinidad: San Lucas pintando a la Virgen, el *Mandylion* de Edesa y las imágenes sagradas del Pópolo y Santa María la Mayor.

⁵⁹ Lo llegó a ver Agapito y Revilla (1914a, 488), valorándolo como “*trabajo de perspectiva muy razonable y de buen efecto*” que representaba una larga galería columnada sobre la que volaban arcos transversalmente, al fondo del cual estaba una gloria para la reserva.

⁶⁰ Como así subraya insistentemente la tratadística, incluida los españoles Antonio de Torreblanca, Salvador Muñoz o el propio Palomino.

⁶¹ Agapito y Revilla 1914a, 488-489; Valdivieso 1971, 116 y 221; Martín y Urrea Fernández 1985, 124.

⁶² Rebollar Antúnez 2014, 40-41. La sacristía ya estaba concluida en 1648 y en 1653 se pintaba su capilla relicario. La autora cree que el retablo se realizó al calor del fervor inmaculista que siguió a la bula de la Inmaculada Concepción de Clemente VII (8-XII-1661). Por entonces se redecoraría el muro testero de la sacristía con esta obra, que en todo caso sería anterior a 1666, por otra serie de datos indirectos.

Realmente la mayor parte de él es una gran pintura mural en la que, a modo de arco triunfal, se imitan mármoles claros y rojizos. Se dispone sobre la cajonera de madera y un banco pintado con cabezas de leones y guirnaldas. El cuerpo único se anima por dos pares de pilastras toscanas cajeadas entre las que se abren arquillos ocupados teatralmente por floreros. En su centro se dispone un gran arco de medio punto con bóveda casetonada que termina en un fondo celeste. Un sencillo entablamento corrido da paso al remate, que parece partir de una simplificación de los diseños grabados por De Vries, con aletones mixtilíneos y jarrones que dejan espacio para un ventanal real donde se ubica una escultura de San Miguel, a modo de transparente. Bajo el arco central se aloja una estructura independiente, plana y ligeramente separada del muro, compuesta por lienzos de tafetán clavados en bastidores que se complementa con varias siluetas de madera donde se fingen ángeles, remates o fustes de columnas. En ella se pintó un complicado tabernáculo cupulado que cobija la representación casi escultórica de la Inmaculada Concepción con una doble aureola de rayos sobre la media luna. La reciente restauración⁶³ permite apreciar mejor la efectista acción de dos ángeles que, a los pies de María (y portando un lirio y una rosa), descorren un leve velo para permitir al fiel su contemplación. En la parte inferior se finge un suelo de mármoles como continuación del real que posee la sacristía.

Si la ejecución se atribuye a Gil de Mena, asunto más complejo es saber si fue el diseñador de la traza original, que nada tiene que ver con la retabística vallisoletana. A diferencia del de las Niñas Huérfanas, el gran marco mural de San Miguel se acerca más a los arcos triunfales de las arquitecturas efímeras: la arquitectura fingida que cobija a la Inmaculada muestra ciertos elementos relacionables con los túmulos funerarios⁶⁴ pero también a los tabernáculos madrileños de los de la Torre, esencialmente en su planta y cuerpo bajo⁶⁵. Dada su ubicación en un colegio jesuítico no sería de extrañar que, como ocurrió en varias ocasiones, la obra tuviera en cuenta unos diseños o una dirección foránea, como parece haber ocurrido en la Clerecía de Salamanca. En todo caso sorprende su carácter arquitectónico, el control de lo ornamental y la ausencia del orden salomónico, que tal vez se deba al uso no litúrgico de este espacio.

Por los datos que conocemos, el retablo provisional más importante levantado en la comunidad fue el de la Clerecía de Salamanca⁶⁶. Avanzadas las obras del templo, en 1664 el ensamblador Cristóbal de Honorato contrató una “*perspectiva para el altar mayor de la iglesia nueva de la dicha Compañía*”. La escritura señala ya una división en tres cuerpos que abarcaba la práctica totalidad del presbiterio con sus 66 pies de altura. También incorporaba el uso de columnas salomónicas de fuste plateado, con hojas de parra, flores y racimos y capiteles y basas dorados, por lo que siempre se ha señalado la influencia que hubo de tener esta obra efímera en el retablo definitivo, o al menos la voluntad expresa de utilizar ese orden. Además, dejaba en el centro un espacio sobre el altar para colocar un dosel y una custodia de bulto donde aparecía el Espíritu Santo y una escultura de la Concepción, con una invención para descubrir el Santísimo. Llama la atención que el conjunto se encargara a un ensamblador como Honorato y no a un pintor, lo que se justifica por las grandes dimensiones de la obra y el amplio uso de la madera (bastidores, piezas silueteadas, piezas de bulto, etc.). Todo se obraría a contento del arquitecto

⁶³ Ejecutada en el año 2014 por Cristina Villar (Pátina).

⁶⁴ Por ejemplo, la parte cupulada recuerda a los catafalcos levantados en 1665 en Florencia y Palermo.

⁶⁵ Tabernáculo de San Plácido de Madrid, Santa María Magdalena de Alcalá, etc.

⁶⁶ González 1942, 347-348; Rodríguez G. de Ceballos 2005, 91 y 99-100.

encargado del templo, el P. Pedro Mato, siguiendo una traza que firmaron los otorgantes. Desgraciadamente, aún desconocemos los nombres de los pintores que trabajaron en esta fabulosa perspectiva. Igualmente, la traza en la que se basaría la obra siempre se ha considerado como un diseño de Honorato “el joven”. Es cierto que el ensamblador tendría un conocimiento directo de los ambientes madrileños y toledanos, y que en Salamanca ya se habían tallado algunas columnas salomónicas, pero también pudo pesar la directa intervención del P. Mato y del Hermano Francisco Bautista, ligado a las obras del templo, y al que recientemente se ha señalado como posible autor de las trazas del retablo definitivo⁶⁷.

Aún conserva la comunidad algunos otros ejemplos que añadir a esta nómina provisional. Entre ellos merece la pena destacar la representación del retablo mayor de la catedral de León que se conserva en el convento de clarisas de Villalpando (Zamora), una *vera effigies* dieciochesca que excede el marco temporal y tipológico marcado al inicio de este trabajo.

Bibliografía

- Agapito y Revilla, Juan 1914a. “Valladolid. Diego Valentín Díaz y sus retablos fingidos”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VI, 141, 483- 489
- Agapito y Revilla, Juan 1914b. *De Arte en Valladolid. Notas sueltas*. Valladolid
- Amigo Vázquez, Lourdes 2002. “Una patrona para Valladolid: devoción y poder en torno a Nuestra Señora de San Lorenzo durante el Setecientos”. *Investigaciones históricas*, 22, 23-46
- Amigo Vázquez, Lourdes 2010. “El espectáculo de las postrimerías. Exequias reales en Valladolid durante los siglos XVII y XVIII”. *BRAC*, 45, 43-59
- De Antonio Sáez, Trinidad 1993. “Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en el Parral de Segovia”. *Boletín del Museo del Prado*, 32, 33-40
- Aramburu-Zabala Higuera, M. Ángel 2000. “Arquitectura y arte en el Colegio”. *El Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca. Arqueología e Historia*, 331-398. Salamanca
- Arias Martínez, Manuel 2013. “De imágenes ultrajadas: la Virgen del Amparo de Villacé (León) y el pintor vallisoletano Pedro Calabria”. *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, 147-150. Valladolid
- Arias Martínez, Manuel 2015. “Armario relicario. Diego Valentín Díaz y Mateo de Prado”. *Teresa de Jesús y Valladolid. La Santa, la Orden y el Convento*, Jesús Urrea (dir.), 75-77. Valladolid
- Barrio Moya, José L. 1999. “Pedro Calabria, un pintor vallisoletano en el Madrid de Felipe V”, *BSAA*, 65, 343-370
- Bonet Blanco, M^a Concepción 2001. “El retablo barroco, escenografía e imagen”. *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, 623-642. Madrid: E.S. El Escorial,
- Bosarte 1804 (2006). *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen*. Madrid: Imprenta real (ed. 2006, Valladolid: ed. Maxtor)
- Burrieza Sánchez, Javier 2007. *Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad*. Valladolid
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: viuda de Ibarra
- Collar de Cáceres, Fernando 2010. “Diego de Urbina (1516-1595). Pintura y mecenazgo antes de 1570”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, 103-136
- Cruz Yábar, Juan M. 2014. “Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León”. *De arte: revista de historia del arte*, 13, 94-109
- Duque Herrero, Carlos 2005. *Villalón de Campos. Historia y patrimonio artístico. Del siglo XVII hasta nuestros días*. Valladolid: Cultura & Comunicación
- Fernández del Hoyo, M^a Antonia 1981. *Desarrollo urbanístico y proceso constructivo del Campo Grande de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento
- Fernández del Hoyo, M^a Antonia 1984. “El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616-?)”. *BSAA*, 50, 371-390

⁶⁷ Cruz Yabar 2014, 106-108; anteriormente ya se señaló el papel indirecto que hubo de jugar el Hno. Bautista en Aramburu-Zabala 2000, 371

- Fernández del Hoyo, M^a Antonia 1985. "El convento de San Francisco de Valladolid: nuevos datos para su historia". *BSAA*, t. 51, 411-439
- Fernández del Hoyo, M^a Antonia 1998. *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento
- Ferrero Maeso, Concepción 1999. "Visita frustrada de Carlos II a Valladolid en 1679". *Valladolid. Historia de una ciudad*, t. I, 85-95. Valladolid: Ayuntamiento
- García Chico, Esteban 1941. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid
- García Chico, Esteban 1946. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores*, t. I y II. Valladolid
- García Chico, Esteban 1958. *Valladolid. Papeletas de Historia y Arte*. Valladolid: Ayuntamiento
- García Chico, Esteban 1959 (1979). *Catálogo monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*. (3^a ed. 1979). Valladolid: Diputación
- García Vega, Blanca 1985. "Estampas de imágenes vallisoletanas", *BSAA*, 51, 1985, 393-410
- González, Julio 1942. "El retablo del altar mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca". *AEA*, 54, 1942, 346-350
- Herrera García, Francisco J. 2008. "Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Oriental". *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-americano*, 100-120. Minas Gerais
- Herreros Estébanez, Francisco 1984. *Historia de Frechilla*. Palencia: Diputación Provincial
- Llamazares Rodríguez, Fernando 1991. *El retablo barroco en la provincia de León*. León
- Lorenzo Pinar, Francisco J. y Vasallo Toranzo, Luis 1990. *Diario de Antonio Moreno de la Torre. Zamora 1673-79. Vida cotidiana en una ciudad española durante el siglo XVII*. Zamora
- Marcos Vallaure, Emilio 1975. "Dos retablos de Juan Fernández en la iglesia de Santa María del Azogue, de Valderas". *Tierras de León*, 21, 23-28
- Marcos Villán, M. Ángel 2013. "El testamento del pintor Jerónimo de Calabria (h. 1581-1634)". *BRAC*, 48, 71-80
- Mariás Franco, Fernando 1999. "Alonso Cano y la columna salomónica". *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, 291-321. Madrid
- Martí y Monsó, José 1898-1901 (1992). *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Ámbito (ed. facs)
- Martín González, Juan J. 1958. *Escultura barroca castellana*. T I y II, Madrid
- Martín González, Juan J. 1993. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto
- Martín González, Juan J. y Urrea Fernández, Jesús 1985. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos Religiosos de la ciudad de Valladolid* (t. XIV-I). Valladolid
- Merino de Cáceres, Maruja 1975. "Velos litúrgicos penitenciales, sargas de los siglos XV y XVI en Segovia". *Revista de Estudios Segovianos*, 28, 49-99
- Payo Hernanz, René-J. 1997. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos
- Pérez de Castro, Ramón 2000. "Actividad artística y talleres de ensamblaje en Medina de Rioseco (1650-1675)". *Lucas González*. *BSAA*, 66, 269-290
- Pérez de Castro, Ramón 2010. "«Et posuit eum in monumento exciso». Arquetas eucarísticas, monumentos y sargas de Semana Santa en Palencia (siglos XVI-XVIII)". *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*, 387-402. Valladolid: Ayuntamiento
- Pérez Núñez, Ana M^a 1998. "Pedro Calabria Escudero, pintor de Felipe V". *I Congreso Internacional de pintura española del siglo XVIII*, 343-370. Marbella
- Ponz, Antonio 1788. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Joachin Ibarra
- Rebollar Antúnez, Alba 2014. "La sacristía del colegio jesuítico de San Ignacio de Valladolid. Espacio, ornato y contenido artístico". *BRAC*, 49, 34-52
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso y Casaseca Casaseca, Antonio 1986. "Escultores y ensambladores salmantinos de la segunda mitad del siglo XVII". *BSAA*, 52, 321-342
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso 1987-1989. "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías". *Imafrente*, 3-5, 225-258
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso 2005. *Estudios del barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañía de Jesús (1617-1779)*. 3^a ed., 1995. Salamanca: Centro de Estudios salmantinos
- Rodríguez Pelaz, Celia 1993. "Vía vallisoletana en la creación de un grabado guipuzcoano". *Kobie*, 9, 159-166
- Sánchez, David 1988. *Historia de la Virgen Santísima de San Lorenzo*. (3^a ed.), Valladolid
- Serrano, Diego 1671. *Descripción de las fiestas que consagraron a la celebridad de la Reyna de los Ángeles, Nuestra Señora de San Lorenzo...* Valladolid: por Ioseph Portoles García
- Trancón Pérez, Francisco 2008. *Estudio de las cofradías de Vidayanes: 1609-1993, y visitas pastorales efectuadas en la parroquia: 1680-1897*. Zamora: Monte Casino
- Urrea Fernández, Jesús 1977. "Antiguo Partido Judicial de Frechilla". *Inventario artístico de Palencia y su provincia* (Juan José Martín González, dir.). T. I. Madrid: MEC
- Urrea, Jesús 1982. "La pintura en Valladolid en el siglo XVII". *Valladolid en el siglo XVII (Historia de Valladolid, t. IV)*, 155-192. Valladolid: Ateneo de Valladolid

- Urrea, Jesús y Valdivieso, Enrique 1971. "Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana". *BSAA*, 37, 353-384
- Valdivieso, Enrique 1971. *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid: Diputación
- Valdivieso, Enrique 1975. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Peñafiel*. Valladolid: Diputación
- Vasallo, Luis; Almaraz, M^a de las Mercedes y Blanco, José 2005. "Antonio Tomé en el retablo de los Trinitarios de Zamora". *BSAA arte*, 71, 215-240
- VV. AA. 1991. *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid

Retablos fingidos en la azulejería talaverana

Fernando González Moreno¹



El origen del retablo cerámico en España debe remontarse a 1504, cuando el pintor y ceramista italiano Francesco –españolizado como Francisco– Niculoso el Pisano elaboró los retablos de la *Visitación* y de la *Coronación de la Virgen*² para los Reales Alcázares de Sevilla. Y también a Niculoso, aunque ya con una estructura mucho más compleja, corresponde el retablo del Monasterio de Tentudía (Calera de León, Badajoz, 1518). Al igual que en la anterior obra citada, destaca el abundante repertorio de decoración renacentista, mientras que la estructura general del retablo resulta arcaizante.

Con Niculoso comprobamos cómo el azulejo, más allá de utilizarse únicamente con motivos repetitivos o de emplearse para paneles ornamentales de pequeñas dimensiones, se convierte por primera vez en un soporte de infinitas posibilidades, un espacio en el que la imaginación y la invención del artista no encuentran límites, llegándose a producir obras tan complejas como son los retablos. Sin embargo, y teniendo en cuenta el objeto concreto de nuestro estudio, las obras de Niculoso sólo pueden ser vistas como un experimento aislado. En Talavera de la Reina no se inició la producción de azulejos pintados “a la italiana” hasta la segunda mitad del siglo XVI y su desarrollo no vino impulsado por la obra de Francisco Niculoso el Pisano, sino por la de posteriores artistas flamencos que llegaron a España –y a Talavera de la Reina– a mediados del siglo XVI.

La adopción definitiva del azulejo pintado a la mayólica con todas las consecuencias técnicas, estilísticas y productivas que ello conllevaba se produjo a mediados del siglo XVI de la mano del pintor y ceramista de origen flamenco Jan Floris. Nacido entre 1520 y 1524, Floris permaneció en Amberes aproximadamente hasta 1550, donde se formó como pintor y como ceramista en el taller del casteldurantino Guido Andrea de Savino (asentado en Amberes como Guido Andríes el Viejo)³. A mediados de siglo Floris se trasladó a España, asentándose en un primer momento en Plasencia (Cáceres). El 3 de septiembre de 1563 supuso el inicio de una nueva etapa para Juan Floris. En esta fecha, en el Palacio de Valsaín de Segovia, Felipe II le

¹ Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha.

² Este segundo retablo no se conserva.

³ Véase Alfonso Pleguezuelo, “Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIV (1998): 290.

nombró por Cédula Real “su criado y maestro de azulejos”, recibiendo por ello un sueldo diario que comenzó a cobrar con carácter retroactivo desde junio de 1562. Este año nos indica, quizás, el momento en el que Floris abandonó Plasencia para instalarse en Talavera de la Reina, ya que una de las condiciones de su nuevo cargo era establecer en esta ciudad los hornos y talleres necesarios para producir los azulejos demandados por los Reales Sitios⁴.

A Floris, españolizado como Juan Flores, se debe la adopción definitiva por parte de los alfareros talaveranos de la mayólica bajo influencias italianas y flamencas, así como el desarrollo de Talavera de la Reina como el gran centro alfarero de Castilla; centro del que se abasteció la corte de Madrid y un amplio sector de la sociedad. Sin embargo, entre su producción aún no encontramos retablos. Para ello debemos esperar a su discípulo y sucesor como azulejero del rey, Juan Fernández, a cuyo taller pueden atribuirse algunos de los más notables y posiblemente el primero.

Cerrada al culto en la actualidad, la Iglesia de San Vicente Ferrer de Plasencia (Cáceres) formaba parte del Convento de Santo Domingo⁵, adosado a su vez al palacio de los Zúñiga, condes de Plasencia. En la sacristía de dicha iglesia encontramos uno de los más valiosos conjuntos de azulejería talaverana de finales del siglo XVI: el retablo de la *Crucifixión* y los zócalos dispuestos sobre la cajonería. Alice W. Frothingham⁶, alegando el carácter flamenco de la decoración del retablo (máscaras, *ferroneries*, grutescos, etcétera), atribuyó esta pieza a Juan Flores. Sin embargo, creo que es mayor el predominio de la tradición italiana, patente en la arquitectura de rasgos clasicistas que predomina en la estructura del retablo. Confirmando así la hipótesis de Alfonso Pleguezuelo al plantear que esta obra no debe atribuirse a Flores, sino a alguno de sus discípulos; posiblemente aquél que, al morir Flores en 1567, le sucedió como proveedor de azulejos de Felipe II: Juan Fernández⁷.

La estructura de este retablo-cuadro⁸ cuenta, en primer lugar, con predela cuyos extremos se adelantan formando dos pedestales en cada lateral. Sobre los pedestales descritos se disponen sendos pares de columnas de orden corintio. En cuanto al entablamento, todos los elementos que lo componen aparecen bien recreados en este retablo, resultando de gran calidad. El entablamento se quiebra y adelanta en dos ocasiones en cada extremo para “apoyar” sobre las columnas, fingiéndose así la tridimensionalidad de esta arquitectura. Otros recursos que potencian este efecto son, a falta de un auténtico diseño en perspectiva, el sombreado de los fustes y del resto de elementos arquitectónicos, que aparecen remarcados por una pincelada excesivamente gruesa, y la curvatura del ábaco del capitel. Sobre la estructura descrita se dispone un segundo cuerpo en el que se repite el mismo modelo de columna y de entablamento, que, en este caso, es completo y se decora con moldura de dentículos.

Corona el retablo un interesante frontón partido cuyos extremos se curvan al interior formando sendas volutas de gran desarrollo. En el centro, sobre una estructura a modo de

⁴ Alfonso Pleguezuelo, “Juan Flores (ca. 1520 – 1567), azulejero de Felipe II,” *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 146, 4º trimestre, año XXXVII (2000): 19.

⁵ Actualmente Parador Nacional de Turismo de Plasencia (Cáceres). La iglesia permanece cerrada.

⁶ Alice W. Frothingham, *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)* (New York: The Hispanic Society, 1969), 50-51.

⁷ Alfonso Pleguezuelo sí atribuye a Flores otro conjunto de azulejos situado en el refectorio del mismo Convento de Santo Domingo. Pleguezuelo, “Juan Flores,” 22-23.

⁸ Debo señalar que Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna describen este retablo como un tríptico, pues incorporan al panel central los paneles de *San Pedro* y *San Pablo* que lo flanquean. Sin embargo, estos paneles forman parte de un zócalo indivisible y no están diseñados como calles laterales del retablo. Diodoro Vaca y Juan Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo* (Madrid: Editora Nacional, 1943), 296.

pedestal decorado con una máscara monstruosa, se disponía una cartela de *ferronerías* con el escudo de los dominicos; dicha cartela, actualmente desaparecida, aparecía coronada y sustentada por dos ángeles⁹. Es notable el hecho de que en fecha tan temprana (h. 1570) ya encontremos en un retablo el uso del frontón curvo partido. El empleo de este elemento arquitectónico se difunde en la retablística española a inicios del siglo XVII; recordemos, por ejemplo, el retablo mayor del Monasterio de Guadalupe (1614) o el de la Catedral de Plasencia (h. 1624), por citar dos ejemplos del ámbito extremeño. Ante esta situación, el retablo de azulejos que analizo se convierte en un digno precedente en cuanto al empleo de esta estructura.

Los tratados de Serlio y de Sagredo fueron utilizados habitualmente para copiar los elementos arquitectónicos en la azulejería talaverana; sin embargo, ni uno ni otro contemplan el diseño de este tipo de frontón curvo partido. El origen de estas trazas se halla en la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola y, en concreto, en el frontispicio de la primera (1562) y posteriores ediciones italianas. El retablo de la *Crucifixión* de Plasencia reproduce fielmente el frontón que remata dicho frontispicio, eliminándose las referencias iconográficas del original (emblemas y escudo del cardenal Farnese) y sustituyéndolas por el escudo de la Orden de los Dominicos. El hecho de haber podido establecer esta correspondencia resulta especialmente significativo, ya que me permite asegurar que los pintores de azulejos no sólo conocían los diseños arquitectónicos italianos a través de las ediciones españolas, sino que también tenían un conocimiento directo de las fuentes italianas. Tal afirmación se justifica porque la primera edición española del tratado de Vignola (Madrid, 1593), además de resultar tardía para haber servido como modelo en la elaboración de esta pieza, no incluyó el frontispicio que a nosotros nos interesa. La edición española muestra un frontispicio diseñado por el pintor florentino Patritio Caxesi que en absoluto guarda relación alguna con el frontispicio italiano, por lo que la inspiración para el retablo de Plasencia sólo pudo llegar a través del frontispicio italiano original.

El retablo descrito se acompaña de un zócalo que se extiende por ambos laterales. De esta forma, queda justificado el doble cuerpo de columnas del retablo, ya que el inferior se corresponde con la altura del zócalo, y el superior marca la altura total del retablo. En el lateral izquierdo se disponen san Pedro, san Vicente Ferrer, santo Tomás de Aquino y santa Catalina de Siena. En el derecho, san Pablo¹⁰, santo Domingo de Guzmán, san Pedro Mártir¹¹ y santa Catalina de Alejandría. Todos estos paneles cuentan con marcos de *ferronerías* según un modelo con amplia presencia en la azulejería talaverana.

La producción de retablos y frontales de altar fingidos sobre azulejo plano se consolidó con gran rapidez, dando lugar a una variada tipología en la que se constata cómo los pintores de azulejos talaveranos trataron de “romper” la superficie plana del azulejo y fingir el volumen de las estructuras arquitectónicas. En unos casos, resultando piezas en las que los estudios perspectícos para producir el trampantojo son de una estimable calidad; en otros, sin embargo, esta simulación del volumen se limita a recursos más rudimentarios como el empleo de trazos más gruesos, que sugieren sombras, o a la duplicación de las líneas del dibujo, lo cual genera cierta idea de profundidad.

⁹ Véase en Vaca y Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica*, lámina 10, s/p.; y Juan Ainaud de Lasarte, *Ars Hispaniae. Cerámica y vidrio* (X) (Madrid: Ed. Plus Ultra, 1952), fig. 673, 253.

¹⁰ Idéntica representación encontramos en el panel de *San Pablo* del Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

¹¹ Las imágenes de san Pedro mártir y santo Domingo de Guzmán deben ser puestas en relación con las que se conservan en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo).

Ya hemos citado una de las tipologías con mayor presencia en la producción azulejera talaverana: el retablo-cuadro. En estos casos, nos encontramos con una única pintura principal, o panel principal de azulejos, enmarcada por una estructura arquitectónica (fingida sobre azulejo plano) a la que se puede incorporar una mesa de altar con frontal (igualmente fingido sobre azulejos). Ésta era, por ejemplo, la imagen que presentaba el retablo de *San Juan Bautista* (último tercio del siglo XVI) antes de su traslado desde la Parroquia de Marrupe (Toledo) al Museo de Cerámica *Ruiz de Luna* de Talavera de la Reina (**Fig. 1**). El panel de *San Juan* se asienta sobre un banco de extremos adelantados para generar los plintos en los que apoyan las columnas corintias serlianas de los laterales; rematan el conjunto un friso, decorado con cabezas de querubines según modelos de Sagredo, y un frontón en cuyo tímpano aparece una cartela entre cintas con el anagrama “IHS”. El retablo se completaba con un frontal con imitación de frontalería y caídas, y un espacio central en el que, sobre un fondo de azulejos de repetición de “florón principal”, se disponía la imagen de *San Sebastián*.

- 1 – San Juan Bautista
- 2 – Anagrama “S: JV” (san Juan)
- 3 – Anagrama “IHS” (Jesús)
- 4 – San Sebastián
(frontal desmantelado en la actualidad)

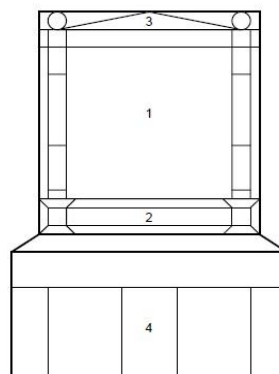


Fig. 1 - Esquema del retablo de *San Juan Bautista*. Museo de Cerámica *Ruiz de Luna*, Talavera de la Reina, último tercio del siglo XVI.
(Dibujo del autor)

A este mismo modelo de retablo responden los retablos de *San Juan Bautista* y de *Santo Domingo de Guzmán* (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, último tercio del siglo XVI), en estos casos sin frontal de altar; los retablos de la *Flagelación* o del *Cristo atado a la columna*, de *San Cristóbal* y de la *Encarnación* (Iglesia de la Purísima Concepción de El Casar de Talavera, Toledo, último tercio del siglo XVI); el retablo de la *Anunciación* (Museo de Cerámica *Ruiz de Luna*, Talavera de la Reina, Toledo, finales del siglo XVI-inicios del siglo XVII), aunque resulta difícil hablar de retablo en este caso en tanto que el panel principal no cuenta con más marco arquitectónico que una cinta de gruesos aliceres moldurados¹²; y los

¹² Juan Ruiz de Luna se encargó de recrear la imagen de un retablo al disponerlo en el Museo de Cerámica Antigua de su fábrica junto con un frontal de altar del siglo XVII (incluyendo la *Crucifixión* y escudos de Valdespina), pero originariamente dicho frontal no formaba un conjunto unitario con este panel. Juan Ruiz de Luna Arroyo (1889-1980) pintó hacia 1950 una réplica casi exacta de este panel para la capilla de la finca *La Pililla* en Piedralaves (Ávila); la altura del panel se redujo en un azulejo y se varió la posición de la paloma del Espíritu Santo. También se reprodujo el frontal de la *Crucifixión* tal y como se encontraba montado en el Museo de Cerámica Antigua de los Ruiz de Luna, aunque los escudos laterales fueron sustituidos por sendos jarrones con tres lirios y la inscripción “AVE”.

destruidos retablos de la *Adoración de los Pastores* y de la *Crucifixión* (desaparecida Iglesia Parroquial de Piornal, Cáceres, 1574).

Mención aparte merece, como culminación de esta tipología, el retablo de *Santiago* ejecutado por la fábrica “Nuestra Señora del Prado” de Juan Ruiz de Luna en 1917. En realidad, esta pieza no puede considerarse como retablo fingido en tanto que no sigue la tradición descrita hasta ahora, pues no finge pictóricamente el volumen de su estructura arquitectónica y escultórica sobre azulejos planos, sino que dicha estructura, para la que se copió la del sepulcro de Catalina de Mendoza (Iglesia de Santo Domingo, Talavera de la Reina, siglo XVI), es real. Los moldes empleados por la fábrica para elaborar este retablo se emplearon una vez más para el retablo de *Santa Leocadia* (Pabellón de Castilla-La Nueva de la Exposición Iberoamericana, Sevilla, 1929), posteriormente re-diseñado como retablo del *Cristo del Mar* (Colegiata de Santa María la Mayor, Talavera de la Reina, Toledo, 1942).

Otra de las tipologías con presencia en la retablística cerámica talaverana es el tríptico; básicamente una evolución del modelo anterior al que se le han añadido sendos paneles laterales. Sirva como ejemplo el tríptico de la *Inmaculada Concepción, San Francisco y San Antonio de Padua* (Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina, Toledo, h. 1570-80 y primera mitad del siglo XVIII). Una pieza que, en origen, era un retablo-cuadro al que con posterioridad se añadieron los dos santos franciscanos. En el panel central observamos la representación de la Virgen *Tota Pulchra* o Inmaculada Concepción rodeada por dieciocho de las letanías lauretanas¹³. Se enmarca por una arquitectura de columnas de capitel corintio serliano en cuyo fuste se enrolla el cordón franciscano, un entablamento –reducido al friso con la inscripción “TOTA PVLCHRA EST MARIA”–, y un frontón triangular en cuyo tímpano se representa el emblema franciscano (sobre la imagen del Calvario se cruzan el brazo de Cristo y el de san Francisco, ambos con los estigmas). En los vértices del frontón, a modo de acroteras, se sitúan remates de bola sobre pedestal entre los cuales aparecen grutescos. Ya en la primera mitad del siglo XVIII, el retablo-cuadro fue transformado en tríptico al añadirse dos paneles laterales con las imágenes de *San Francisco de Asís* y de *San Antonio de Padua*.

Mención especial merece la imagen de la Virgen. Se trata de una muy cuidada representación de la *Tota Pulchra* cuya iconografía, teniendo en cuenta que el panel fue realizado para el Convento de Monjas Franciscanas Concepcionistas de la Madre de Dios, debió de ser dirigida desde el propio convento. Esto dota a la pieza de un especial interés, ya que podemos considerarla como una de las representaciones más antiguas (h. 1570-80) dentro del proceso de consolidación de la iconografía de la Inmaculada Concepción que en España tuvo lugar a finales del siglo XVI e inicios del XVII.

Concebido como una fachada o frontispicio para el coro de la Iglesia del Real Monasterio de Santa Clara (Carrión de los Condes, Palencia, segundo cuarto del siglo XVII), el tríptico de *San Francisco y Santa Clara* presenta una muy elaborada arquitectura fingida en la que se integran la reja del coro bajo (centro), la puerta de acceso al mismo (izquierda) y la puerta del confesonario de las monjas (derecha) (**Fig. 2**). Sobre la reja del coro, unido a ésta por sendos aletones de corte vigolesco, se levanta el segundo cuerpo central del frontispicio. Dicho cuerpo, en el que destaca la representación de *San Francisco y Santa Clara*, se articula mediante una estructura-tabernáculo de corte manierista. En cuanto a la estructura de las calles

¹³ Siguiendo como modelo la estampa de Cornelis Cort.

laterales, que en su parte inferior cuentan con puertas reales, presenta columnas corintias ricamente ornamentadas con grutescos y frontón triangular partido en el que se encaja el cuerpo superior; éste, unido al inferior por aletones curvilíneos, está presidido por un panel rectangular con marco de ovas en el que se disponen dos ángeles arrodillados sosteniendo un rico ostensorio con la sagrada forma. Corona un frontón semicircular rebajado rematado por una cruz central y dos bolas jaspeadas sobre pedestales laterales. Los modelos de estas estructuras arquitectónicas deben situarse en *Arte y uso de la arquitectura* (1633) de fray Lorenzo de San Nicolás –en concreto en una de las fachadas que ilustran el capítulo LVI, “Trata de las Fachadas y Frontispicios su ornato y disposición”–, y *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola, en cuya edición española de 1593 aparecen dos diseños de portadas (láminas XXXXVIII y XXXXII) de cuya combinación surge el diseño de las portadas laterales de Carrión de los Condes.

- 1 – San Francisco
- 2 – Santa Clara
- 3 – Cruz con la inscripción “O CRUZ / SANTISIMA O CRUZ ENAMORADISIMA / MIA LUZ
DE MI ALMA DONDE MI CORAZON DESCANSA / I SE RE / RECREA / FAVOR / ECE /
A ESTA / INDIG / NA SO / ROR LU / ISA DE / LA AS / CENSI / ON E / SCLA / BA DE / MI
DV / LCE / IHS / MARIA”
- 4 – Escudo franciscano
- 5 – Ángeles portando un ostensorio
- 6 – Anagrama “IHS” (Jesús) con tres clavos
- 7 – Ángeles con guirnaldas
- ☒ – Reja del coro bajo
- ▨ – Puertas al coro y al confesionario

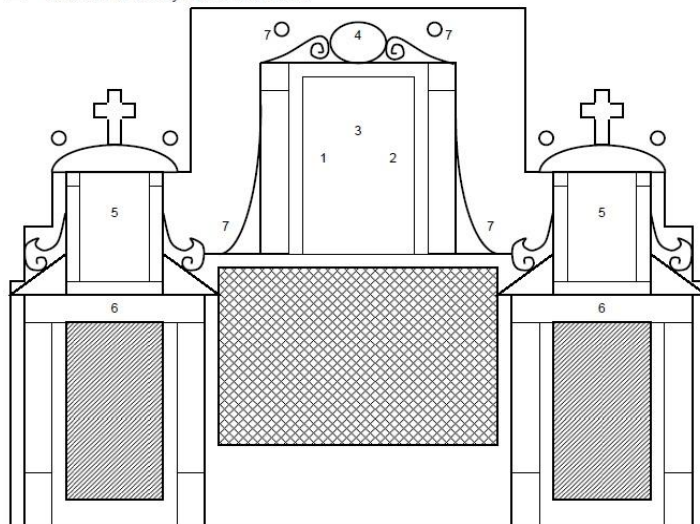


Fig. 2 - Esquema del retablo de *San Francisco y Santa Clara*. Iglesia del Real Monasterio de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia, segundo cuarto del siglo XVII.
(Dibujo del autor)

Pertenece a la misma tipología el tríptico de la *Virgen del Socorro* (Nuevo Convento de Madres Agustinas, Talavera de la Reina, Toledo, 1733). Ubicada en un principio en el hueco de la escalera del antiguo Convento de Madres Agustinas de Talavera de la Reina (Toledo), esta obra, que se debe al alfar del maestro José Mansilla del Pino¹⁴, nos interesa muy especialmente porque es una de las pocas que aún en el siglo XVIII, cuando la azulejería talaverana comienza a afrontar un grave periodo de crisis que pondrá fin a la producción de grandes retablos, se articula siguiendo la estructura de un retablo al igual que las composiciones de siglos anteriores. Destaca la muy lograda consecución del espacio fingido, existiendo un tratamiento bien diferenciado entre las calles laterales y la central. En las laterales, dedicadas a *San Agustín* y a *Fray Alonso Orozco ante la Virgen*, la arquitectura finge ser un pórtico que enmarca un espacio real. En el caso de la calle central, el pintor simula la hornacina de un retablo en la que se dispone la imagen de la *Virgen del Socorro*; ésta, a modo de fingida escultura de bulto redondo, se coloca sobre una falsa peana.

El retablo mayor del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) supuso una nueva era en la retablística española¹⁵. Realizado entre 1579 y 1588, el diseño de Juan de Herrera planteó un retablo puramente clasicista en el que los elementos arquitectónicos, al eliminarse toda la ornamentación superflua, cobraron un protagonismo absoluto. Pero además, era una arquitectura esbelta y sometida al lógico y riguroso orden. Las trazas herrerianas se convirtieron en un modelo a seguir, en un punto de referencia para el diseño de numerosos retablos de finales del siglo XVI y de inicios del XVII; retablos entre los que también encontramos algunos producidos por la azulejería talaverana. Destacan así los retablos de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y de *Santa Catalina de Alejandría* que se encuentran en la Ermita de la Virgen de Gracia de Velada (Toledo) (**Fig. 3**). Estas dos piezas deben de ser anteriores a 1616, año en el que se produjo la muerte del donante de esta ermita, el marqués de Velada.

- 1 – Santa Catalina de Alejandría
- 2 – Santa Lucía
- 3 – Santa Águeda
- 4 – San Ildefonso
- 5 – San Cristóbal
- 6 – La Justicia
- 7 – La Templanza
- 8 – El Espíritu Santo

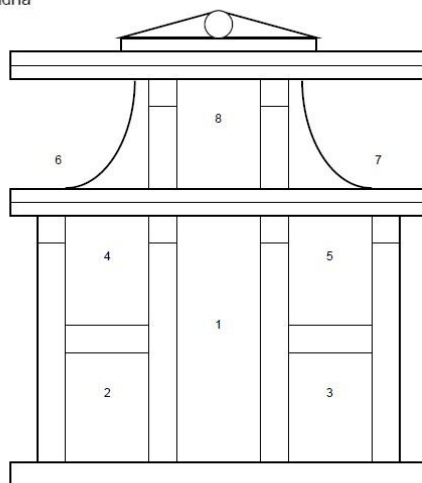


Fig. 3 - Esquema del retablo de *Santa Catalina de Alejandría* (sin corregir). Ermita de la Virgen de Gracia de Velada, Toledo, inicios del siglo XVII. (Dibujo del autor)

¹⁴ Recordemos que José Mansilla del Pino fue maestro del alfar que en 1716 había heredado de su padre, Ignacio Mansilla del Pino, y fue también uno de los propietarios que solicitaron al monarca las exenciones comerciales de 1731. Véase Vaca y Ruiz de Luna, *Historia de la cerámica*, 237-248.

¹⁵ Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 30-33.

Por desgracia, ambos retablos presentan en la actualidad una imagen tremendamente alterada con respecto a su concepción original. Tras diferentes procesos de traslado y reforma, los retablos han perdido sus frontales de altar, y la estructura arquitectónica –en especial con respecto a los elementos horizontales: banco-pedestal y entablamentos– se ha trastocado de manera ilógica. Tras un profundo estudio se puede deducir que los retablos, que en un primer momento se levantaban sobre bancos-pedestal fingidos que con posterioridad fueron sustituidos por altares reales con frontales de azulejos, tendrían la siguiente composición. Se organizan en dos cuerpos: el inferior dividido en tres calles y el superior limitado a una. La división en calles del cuerpo inferior se realiza mediante columnas de orden corintio gigante con las que se unifica la división en dos cuerpos de las calles laterales. En la calle lateral izquierda se disponen, en el primer retablo, *San Francisco* (arriba) y *Santa Apolonia* (abajo), mientras que en la derecha aparecen *San Antonio de Padua* (arriba) y *Santa Clara* (abajo); en el segundo retablo encontramos, siguiendo el mismo orden, a *San Ildefonso*, *Santa Lucía*, *San Cristóbal* y *Santa Águeda*. La calle central, de un único cuerpo, se reserva para la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en el primer caso y para *Santa Catalina* en el segundo. El cuerpo superior o ático, que aparece unido al entablamento del cuerpo inferior mediante aletones, cuenta con un único panel en el que, flanqueado por dos columnas de orden compuesto, se representa en ambos retablos al *Espíritu Santo* en un rompimiento de gloria. Para el diseño del capitel se ha seguido la propuesta que encontramos tanto en Vignola¹⁶ como en Palladio¹⁷. Sobre los extremos inferiores de los aletones se disponen, a modo de fingidas esculturas, las alegorías de la *Fortaleza* y la *Prudencia*, y de la *Justicia* y la *Templanza*. Remata el conjunto un frontón triangular decorado según las trazas herrerianas (tímpano triangular partido por un círculo).

Especialmente monumentales resultan los retablos que responden a la categoría de “arcos de triunfo”, caracterizados por reproducir estructuras similares a las de dichos monumentos conmemorativos romanos. Uno de los casos más significativos es el retablo de la *Pasión de Cristo* que, realizado originariamente para la iglesia del Hospital de los Hermanos Hospitalarios de San Antón de Talavera de la Reina, se conserva en la Basílica de Nuestra Señora del Prado de la misma ciudad. En 1867, cuando la iglesia del mencionado hospital iba a ser demolida por ruina, unos 16.000 azulejos fueron arrancados y trasladados a la actual basílica bajo la dirección de Luis Jiménez de la Llave, quien de manera funesta se encargó de recolocar, reorganizar y recombinar todos estos azulejos con los que ya se habían trasladado también desde la parroquia de San Clemente. El resultado fue lo que hoy se conoce como retablo de *San Antonio Abad*; una pieza que en realidad es la combinación de dos diferentes retablos. Uno de ellos, el dedicado a la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*¹⁸, es fácilmente identificable y “extraíble”; bastaría con retirar las escenas pasionales que lo rodean y las estructuras arquitectónicas que enmarcan a éstas. El segundo retablo, obviamente de temática pasional, requiere un mayor esfuerzo de reconstrucción, pero aún contamos con casi todos sus componentes. Debía de constar de tres calles y de dos cuerpos. En el cuerpo inferior, las calles quedaban separadas por cuatro columnas de orden corintio gigante asentadas sobre sus respectivos pedestales, disponiéndose en las laterales de manera superpuesta las escenas de la

¹⁶ Iacomo Barozzio da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma: s/ed., 16--?), lámina XXVIII.

¹⁷ Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura* (Madrid: Akal, 1988), 114.

¹⁸ La hornacina del primer cuerpo con la escultura de *San Antón* posiblemente sea también un añadido/invencción de Jiménez de la Llave, por lo que cabe pensar que este retablo no procedía de la Ermita de San Antón, sino de la Parroquia de San Clemente.

Entrada en Jerusalén y Última Cena (izquierda), y de la *Flagelación de Cristo y Coronación de espinas* (derecha). El segundo cuerpo, continuando la articulación en tres calles de la parte inferior, aparecía dividido mediante cuatro estípites antropomórficos con capiteles jónicos e incluía las escenas del *Lavatorio*, la *Oración en el huerto*, el *Prendimiento* y el *Sanedrín*. Al describir esta estructura arquitectónica podemos comprobar que el retablo de la *Pasión de Cristo* respondía a un modelo cuyo diseño rememoraba los arcos de triunfo romanos (pilares laterales, vano central y ático) y, de manera más precisa, el Arco de Constantino en Roma. Ambos coinciden en el empleo de cuatro columnas corintias gigantes que, adelantadas con respecto al muro y dispuestas sobre pedestales, articulan las tres calles; así como en la disposición de un ático dividido mediante la aparición de esculturas-atlantes que continúan la verticalidad de las columnas inferiores y de los fragmentos de entablamento “quebrados”.

Queda por resolver cómo se completaba este retablo-arco de triunfo en su espacio central, el que ahora mismo ocupa el retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Podemos suponer que algunas de las escenas que hoy aparecen desperdigadas por el templo pero que completan a la perfección el programa iconográfico de nuestro retablo, además de tener claras relaciones estilísticas, debían de disponerse en tres calles y tres cuerpos ocupando todo el espacio central del retablo¹⁹. Delimitando las calles aparecían columnas de orden compuesto, cuyo fuste se decoraba con guirnaldas en la parte superior y mascarones monstruosos en el imoscapo. Algunas de estas columnas todavía flanquean hoy en día varios de estos paneles en el atrio de la basílica.

También en esta iglesia se conserva otro retablo que reproduce la estructura de un arco de triunfo, el retablo de *San Cristóbal*. Aunque muy modificado en la actualidad por las mismas razones comentadas en el caso anterior, su imagen original ha podido ser reconstruida (**Fig. 4**). Los referentes para su diseño se encuentran en los arcos de triunfo de Tito (Roma, h. 82) y de Cayo Gavio (Verona, S. I d. C.); ambos recogidos en las ilustraciones de la edición española del *Tercer y cuarto libro de arquitectura* de Serlio²⁰. El retablo comparte con dichos arcos de triunfo la estructura de único vano central con arco de medio punto; los pilares laterales divididos en dos cuerpos y flanqueados por columnas (en los arcos de triunfo la altura de las columnas equivale al total del pilar, mientras que en el retablo se superponen dos columnas); y el basamento, que pasa a hacer las veces de predela. Se ha eliminado el ático superior, pero se incorpora un frontón triangular que sí aparece también en el arco de triunfo de Cayo Gavio. Serlio plantea incluso una fachada de orden dórico cuya estructura responde a la de los arcos de triunfo descritos²¹, estableciendo una serie de modificaciones que la acercan aún más a la del retablo de *San Cristóbal*: clara separación de los dos cuerpos en las calles laterales, marcada línea de imposta sobre la que apoya el arco central, frontón triangular que unifica las tres calles y pedestales rematando los ángulos del frontón. Sobre estos pedestales, además, en el retablo se han incluido bolas-incensario de inspiración serliana.

La tipología de “arco de triunfo” volvería a ser empleada por la fábrica de Ruiz de Luna para el diseño de su retablo de *Santa Bárbara* (Academia de Artillería de Segovia, 1939). Se distingue éste de los retablos-cuadro de la misma fábrica ya comentados en que ahora los

¹⁹ *Adoración de los Magos, Bautismo de Cristo, Tentaciones de Cristo en el desierto, Cristo camino del Calvario, Crucifixión, Descendimiento, La Piedad, Entierro de Cristo, y Resurrección.*

²⁰ Sebastián Serlio Boloñés, *Tercero y quarto libro de architectura* (Madrid: Casa de Alonso Gómez, 1552), libro III, LV y LXVIII.

²¹ Serlio, *Tercero y quarto libro*, Libro IV, XXIX.

laterales se han desarrollado a modo de pilares que albergan hornacinas. La imagen que preside el retablo recrea la imagen de santa Bárbara perteneciente al políptico que Palma il Vecchio realizó hacia 1510 para la Iglesia de Santa Maria Formosa en Venecia. No nos extenderemos más en el comentario de un retablo que, como aquellos de *Santiago* y de *Santa Leocadia*, no pueden considerarse fingidos, pues emplean piezas de bulto.

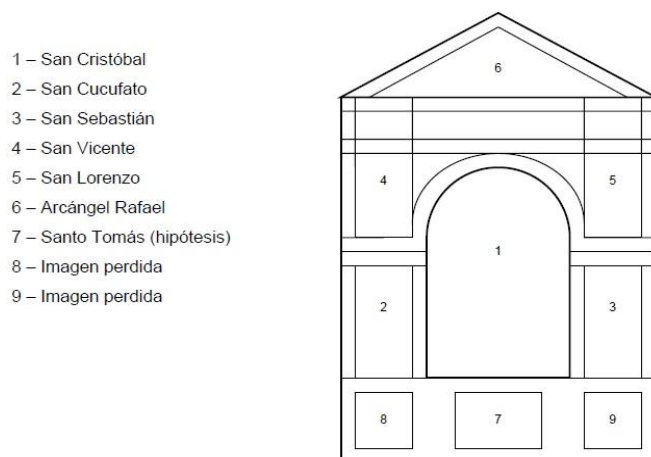


Fig. 4 - Esquema del retablo de *San Cristóbal* (corregido).
Basílica de Nuestra Señora del Prado,
Talavera de la Reina, Toledo,
finales del siglo XVI.
(Dibujo del autor)

Un último grupo de retablos lo conforman aquellos que pueden ser definidos como “soporte de pinturas”. Los pintores de azulejos talaveranos supieron desarrollar una tipología de retablo fingido cuya elaboración estaba estrechamente vinculada con la jerárquica división gremial del trabajo. Son retablos de amplias dimensiones, concebidos como retablos didácticos o catequéticos en los que se multiplican las representaciones de las historias sagradas como respaldo visual de la catequesis o del sermón y que, en apariencia, presentan una estructura unitaria. Sin embargo, esta aparente unidad es el resultado de la suma de diversas partes independientes entre sí.

Esta evolución la comprobamos si comparamos dos retablos como el de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* en la Basílica del Prado de Talavera de la Reina (Toledo) y el de los *Santos Juanes* de la Iglesia de la Virgen de Chilla en Candeleda (Ávila, último tercio del siglo XVI). La primera de estas obras fue pintada como una unidad en sí misma, como pieza única en las que todas sus partes, tanto elementos estructurales como paneles figurativos e historiados, forman un continuo; de ahí que sea evidente cuándo un azulejo ha sido movido de su posición originaria (**Fig. 5**). Las trazas arquitectónicas, resueltas con uno de los mejores estudios de perspectiva de toda la azulejería talaverana, no se limitan al llagueado de los azulejos, sino que la superficie pictórica cerámica se entiende como un continuo.

La estructura finge un primer cuerpo dividido en tres calles; la central con una hornacina en la que se aloja una escultura real de cerámica de *San Antón* realizada por Juan de Alburquerque en 1571 y las laterales con las imágenes de *San Miguel* derrotando al diablo (izquierda) y *San Bartolomé* con el diablo encadenado (derecha). Estas representaciones se flanquean con sendas entrecalles que cobijan las simuladas esculturas sobre peanas de *San Andrés*, *San Pedro*, *San Pablo* y un pequeño ángel. En el segundo cuerpo, la calle central la

ocupa la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y las laterales *San Francisco* recibiendo los *estigmas* (izquierda) y *Santa Lucía* (derecha). Finalmente, el tercer cuerpo o ático se reduce a un único templete que acoge la *Crucifixión de Cristo*. Para este último cuerpo se ha optado por el orden compuesto, apareciendo pilastras al fondo y columnas imitando jaspes en primer plano. El ático se une al cuerpo inferior mediante una serie de grutescos, a modo de aletones, que se levantan sobre galerías fingidas en los laterales; en ellas aparecen diversos angelillos tocando instrumentos musicales mientras danzan y parecen asomarse por las balaustradas de ambas galerías. El conjunto se corona con un frontón triangular en cuyo interior se recoge la figura de Dios Padre bendiciendo.

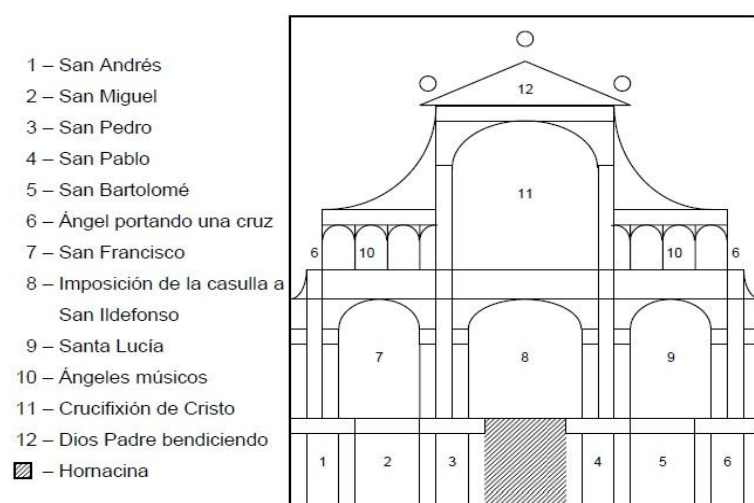


Fig. 5 - Esquema del retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Basílica de Nuestra Señora del Prado, Talavera de la Reina, Toledo, finales del siglo XVI. (Dibujo del autor)

Por su parte, el retablo de los *Santos Juanes* se ha resuelto de una manera muy diferente. En este caso, cada elemento estructural (predela, columnas, entablamentos y frontón) y cada panel figurado o historiado se ha ejecutado de forma aislada atendiendo al llagueado de los azulejos como si se tratase de un módulo independiente. No obstante, esta pieza sigue resultando excepcional porque en él la imagen de unidad del conjunto aún prevalece sobre las de las distintas partes que lo componen. Cuenta el retablo con predela a la que se han adosado cuatro pedestales que marcan la división en tres calles del primer cuerpo. En la de la izquierda, bajo arco conopial sostenido por ménsulas, se dispone la figura de *San Juan Evangelista*; en la central, bajo arco carpanel peraltado, *San Juan Bautista Niño junto a san Zacarías*; y en la lateral derecha, nuevamente bajo arco conopial sobre ménsulas, *San Lucas*. Columnas abalaustradas de tradición sagrediana separan la calle central de las laterales, y un friso con cabezas de querubines, igualmente cercano a los diseños de Sagredo, el primer cuerpo del segundo. Éste se limita a un único cuerpo con un panel que representa la *Última cena*; ambos cuerpos quedan unificados por la presencia de columnas abalaustradas gigantes en los extremos. El tercer cuerpo, separado del inferior por otro friso con cabezas de querubines, cuenta con tres calles en las que se representa la *Crucifixión de Cristo* (centro), a *San Bernardino de Siena* (izquierda) y a *San Antonio de Padua* (derecha). Cada panel se cubre con arco de medio punto rebajado, siendo el de la calle central de mayor luz y flecha, conformándose una arquería sustentada por balaustres. El retablo se completa con un frontón triangular en el que, como

resulta habitual en otras composiciones, se representa la figura de *Dios Padre* bendiciendo entre nubes y querubines. El elemento de mayor interés lo encontramos en los extremos laterales del frontón, en cada uno de los cuales, a modo de acroteras, aparece un querubín sentado sobre una caracola y sosteniendo un cáliz.

La elaboración de este tipo de retablos viene respaldada por la división especializada del trabajo en el alfar, donde, a partir de las trazas generales dadas por el maestro pintor de azulejos, un oficial podría encargarse de pintar sólo columnas, otro sólo entablamentos, etcétera. Así lo podemos comprobar en retablos elaborados de una manera completamente modular como son el retablo de la *Pasión de Cristo* (Iglesia de Santa María de Gracia, Valdeastillas, Cáceres, h. 1570-90)²², el de *San Crispín y San Crispiniano* (Ermita de San Lázaro, Plasencia, Cáceres, 159?), el desaparecido de la *Pasión de Cristo* (desaparecida Ermita del Santísimo Cristo Extramuros, La Iglesuela, Toledo, último tercio del siglo XVI), el de la *Pasión de Cristo* (Iglesia de Santa María de Piedraescrita, Piedraescrita, Toledo, h. 1590), el de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Iglesia de Santa María de los Alcázares Reales, Maqueda, Toledo, 1568), y el de *San Illán y de Santa María de la Antigua* (Ermita de San Illán y de Santa María de la Antigua, Cebolla, Toledo, último tercio del siglo XVI-primer década del siglo XVII). Una vez más, la fábrica de Ruiz de Luna también produjo su propia versión de retablo “soporte de pinturas”: el Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Andrés en Castillo de Bayuela (Toledo, 1930-1934). Sin embargo, volvemos a encontrarnos aquí con la misma circunstancia ya vista en casos anteriores; el paso de un modelo de retablo fingido a un retablo en el que las estructuras arquitectónicas son reales. Un ejemplo más de la reelaboración que esta fábrica llevo a cabo de la tradición cerámica talaverana como parte de su proceso de *revival*.

Completamos el panorama de la retablística cerámica talaverana haciendo referencia a dos casos que en propiedad no pueden ser considerados como retablos fingidos. Los retablos de *Santa Ana* y de *San Francisco* (Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, Mombeltrán, Ávila, 1573) conforman un grupo aparte que puede ser denominado como “retablos cerámicos sobre estructura arquitectónica”. Los retablos analizados hasta el momento contaban con una estructura arquitectónica propia que, aunque fingida sobre el azulejo plano, pretendía generar sobre el muro una apariencia de tridimensionalidad. Sin embargo, estas piezas presentan una estructura arquitectónica real que se combina con paneles de azulejos adaptados a la arquitectura que los enmarca. Sólo algunas estructuras se siguen fingiendo, como la predela o el entablamento, pero el azulejo queda reservado básicamente para conformar los “lienzzos” que soporta la arquitectura real.

En el primer caso, la azulejería conforma el frontal de altar –con las imágenes de *San Joaquín* (izquierda), la *Virgen con el Niño* (centro) y *Santa Ana* (derecha)–, el banco –con una inscripción fundacional, ángeles músicos, y las representaciones de *San Pedro* y *San Ildefonso*–, los paneles laterales con *San Joaquín acompañado por los pastores* (izquierda) y *Santa Ana junto con una sirvienta* (derecha), y un remate con el *Juicio final*²³. En cuanto al retablo de *San*

²² En la misma iglesia, a modo de gemelo, se conserva el retablo de la *Virgen*. Si bien éste también responde a la tipología de “soporte de pinturas”, no puede decirse que siga el mismo modelo de producción modular que su compañero, pues en el de la *Virgen* las líneas arquitectónicas fingidas superan el llagueado de los azulejos, dando continuidad y unidad a todo el conjunto.

²³ Completa el conjunto un arrimadero con paneles alusivos a la *Conversión de San Pablo* (izquierda) y a *Cristo en casa de Simón el fariseo* (derecha).

Francisco, la azulejería se limita a la predela del retablo, a los paneles de *San Antonio de Padua* (izquierda) y *San Bernardino de Siena* (derecha), al entablamento jónico palladiano, y al panel superior con *San Francisco recibiendo los estigmas* adaptado a la curvatura del arco que cobija todo el retablo-capilla.

Bibliografía

- Ainaud de Lasarte, Juan. *Ars Hispaniae. Cerámica y vidrio* (X). Madrid: Ed. Plus Ultra, 1952.
- Frothingham, Alice W. *Tiles panels of Spain (1500 – 1650)*. New York: The Hispanic Society, 1969.
- González Moreno, Fernando, “Retablo de San Antón de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina: propuesta de estudio y de reinterpretación,” *Ensayos. Revista de Estudios de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete* 16 (2001): 55-67.
- González Moreno, Fernando. *Decadencia y Revival en la azulejería talaverana: retablos, altares y paneles del “Renacimiento Ruiz de Luna”*. Talavera de la Reina: Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2002.
- González Moreno, Fernando, “La fragilidad del patrimonio: azulejería talaverana en Castilla-La Mancha.” En *Vaivenes de un patrimonio. Arte y memoria en Castilla-La Mancha*, editado por Miguel Cortés Arrese, 53-95. Toledo: Almud, Biblioteca Añil, 2015.
- Martín González, Juan José. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid: Akal, 1988.
- Pleguezuelo, Alfonso. “Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores.” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXIV (1998): 298-308.
- Pleguezuelo, Alfonso. “Juan Flores (ca. 1520 – 1567), azulejero de Felipe II.” *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 146, 4º trimestre, año XXXVII (2000): 15-25.
- Boloñés, Sebastián Serlio. *Tercero y quarto libro de architectura*. Madrid: Casa de Alonso Gómez, 1552.
- Vaca, Diodoro y Juan Ruiz de Luna. *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid: Editora Nacional, 1943.
- Vignola, Iacomo Barozzio da. *Regola delli cinque ordini d’architettura*. Roma: s/ed., [16--?].

Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa

Joaquim Inácio Caetano¹



Introdução

Desde tempos remotos que a cal, enquanto material associado à construção tradicional e à sua decoração, tem permitido ao homem soluções diversas para resolver os problemas construtivos, utilizando-a como ligante de argamassas com diferentes características conforme os fins a que se destina, assim como em relação à decoração dessas construções em simples casas de habitação ou em edifícios civis e religiosos.

No caso dos revestimentos exteriores, a escolha de diferentes tipos de agregados na composição das argamassas de cal pode ser feita em função da leitura que se pretende obter, podendo imitar-se o próprio aparelho construtivo, de pedra ou de tijolo, ou fingindo outro género de revestimento como placas de mármore, revestimento de azulejos ou de madeira onde, nestes casos, se utiliza também a cor, sob a forma de pigmentos inorgânicos, para se conseguir o resultado pretendido.

Os revestimentos de cal são também o suporte imprescindível para um género específico de pintura mural que é a *pintura a fresco*. Esta técnica que, tal como as anteriores, podemos incluir nas chamadas *artes da cal*, foi longamente utilizada, enquanto recurso técnico, na decoração de interiores em edifícios civis e religiosos, com intenções variadas. Naqueles, vamos encontrar, com frequência, programas decorativos relacionados com questões de poder e de propaganda, seja esse poder decorrente de uma aristocracia ligada à política ou, tão simplesmente, ao poder do dinheiro. São frequentes, no primeiro caso, as representações de alegorias inspiradas na mitologia greco-romana. Já no que diz respeito ao poder do dinheiro este manifesta-se, sobretudo, pela exuberância decorativa.

Nos edifícios religiosos há uma intenção predominantemente catequética, com a representação maioritária de figuras de santos, mas também de ciclos temáticos com episódios da vida de Cristo ou de Nossa Senhora. Estas composições são muitas vezes acompanhadas de composições decorativas, umas vezes sem outra intenção além do preenchimento dos espaços adjacentes, outras pretendendo substituir, imitando-os, outro género de materiais decorativos

¹ ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Bolseiro FCT SFRH/BPD/98000/2013.

como os tecidos lavrados e panos de armar. É neste contexto, de imitação de equipamentos litúrgicos, que vamos encontrar os retábulos fingidos.

Em Portugal, a pintura a fresco aparece tardiamente quando comparamos com outros países da Europa, não existindo exemplares de expressão românica, como se encontram em Espanha, França e Itália, por exemplo, não significando isto que a cor e a decoração não estivessem presentes nos edifícios. Vamos encontrar as pinturas mais antigas em igrejas românicas, não coetâneas da construção do edifício, não fazendo parte, portanto, de um programa construtivo onde a decoração pintada estivesse prevista *ab initio*. Os exemplares mais recuados datam de finais do século XV, sendo no século seguinte que este género pictórico atinge a sua melhor expressão qualitativa e quantitativamente.

Uma das características da pintura a fresco portuguesa desta época, é a sua notória dificuldade em adaptar um programa pictórico ao espaço murário disponível. Podemos observar que na maioria dos exemplares pintados na parede fundeira da capela-mor, onde existe uma fresta central, que esta foi entaipada para se poder transpor para aquela superfície, um programa previamente pensado sem ter em conta a existência da fresta. A difusão da pintura a fresco no início do século XVI poderá ter contribuído para a alteração existente nas igrejas tardo românicas, já com arcos apontados, que corresponde à supressão da fresta da cabeceira. Deste modo já não havia necessidade de fechar a fresta para afrescar aquela parede.

Os pseudo-retábulos

Na pintura a fresco desta época, podemos encontrar duas situações distintas. A representação de santos como resultado da devoção de confrarias ou de particulares, encontrando-se, sobretudo, ao longo das paredes da nave ou no arco triunfal junto das paredes laterais. Nestes casos, as figuras são emolduradas, na maior parte das vezes, por barras monocromáticas ou então com decorações muito simples, frequentemente executadas com recurso a estampilhas. Quando se trata de um programa relacionado com um tema cristológico ou mariano, ou ainda com a representação do orago, muitas vezes acompanhado por outros santos taumaturgos², como São Sebastião que é de longe o mais representado, ou por São Pedro e São Paulo, como símbolos da Igreja Católica que habitualmente ladeiam o orago, as composições são organizadas como se estivessem integradas num retábulo, frequentemente com mais que um registo.

Nas composições mais recuadas, da transição do século XV para o XVI, e todas elas localizadas na região Norte do país, não encontramos ainda os elementos formais de um retábulo, no entanto, as figuras ou cenas, estão organizadas num esquema retabular, recorrendo também a outros elementos decorativos que, de algum modo, pretendem imitar uma decoração de tecidos onde os padrões aparecem muito estilizados, mas tendo uma notória referência a verdadeiros tecidos da época.

Vamos encontrar este esquema na Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, Vila Real onde, na primeira campanha da parede fundeira da capela-mor, está representada *Santa*

² Sobre este assunto consultem-se os seguintes trabalhos, onde os autores fizeram o recenseamento dos santos representados: AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2 Vols, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, Novembro 2009; BESSA, Paula Virgínia Azevedo, *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*, (3 Vols), Dissertação de Doutoramento em História, Área de Conhecimento de História da Arte, Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Setembro 2007.

Marinha em posição central ladeada por *São Bento* e *São Bernardo*. Em cima desta composição observa-se uma cena de caça e a restante área desta parede é preenchida por “panos” decorativos com um padrão em forma de quadrifólio, sendo as várias composições, rematadas por uma barra espiralada.

Podemos observar outra pintura com uma organização semelhante na Igreja de São Martinho de Penacova, Felgueiras onde, em vez dos “panos” decorativos laterais, existem duas composições vegetalistas povoadas de pequenos animais, muito influenciadas pelas decorações dos livros iluminados. Nesta pintura temos já um elemento que pode indicar a intenção de imitação de um retábulo e que corresponde ao remate da composição central, *São Martinho*, vendo-se um arco contracurvado apoiado em duas colunas simples.

Outra pintura que segue este tipo de organização espacial é a da Igreja de São Salvador de Tabuado, Marcos de Canavezes. Na composição estão representados *Deus Salvador do Mundo* sentado num trono ao centro com *São João Batista* à sua direita e *São Tiago Peregrino* no lado oposto. Pretende-se dar uma noção de tridimensionalidade do espaço onde as figuras estão inseridas, através da representação de uma abóbada de nervuras, que segue um modelo manuelino, e que arranca de duas colunas simples, sendo o segundo plano da composição resolvido pela representação de um tecido com padrões de quadrifólios e de flores de lis. Esta situação cria uma certa ambiguidade do espaço, não se podendo concluir se o pintor pretendeu representar um espaço arquitectónico ou um retábulo de pedra. Outra curiosidade desta pintura diz respeito às decorações laterais que são únicas na pintura portuguesa. Os elementos decorativos são constituídos por uma espécie de enfiada de pequenas placas quadrangulares, como as bóias das redes de pesca. Encontrámos uma decoração semelhante em molduras de duas gravuras florentinas de 1495³ que poderão ter servido de fonte.

Seguindo este esquema de organização, existe outra pintura na Igreja do Salvador de Bravães, Ponte da Barca onde, correspondendo à primeira campanha pictórica do arco triunfal do lado da Epístola, se observa uma *Nossa Senhora com o Menino* inserida num espaço ambíguo como o da pintura de Tabuado, com um arco contracurvado apoiado em duas colunas e, neste caso, o “pano” decorativo prolonga-se pela parede lateral da nave. De cada lado da composição figurativa existe uma faixa vertical decorativa com elementos vegetalistas em tons de cinzento sobre fundo vermelho que lembra as decorações de grotescos do tipo candelabro. Parece-nos que também aqui há o recurso a uma fonte gravada.

Temos outro tipo de organização da representação das figuras onde transparece a tentativa de imitação de um retábulo de pedra com as figuras inseridas em nichos fingidos. Na Igreja de São Tiago de Valadares, Baião, numa pintura datada do século XV que ocupa toda a parede fundeira da capela-mor, as representações estão organizadas em três registos vendo-se, no primeiro, vários santos nos referidos nichos fingidos, no intermédio uma composição a toda a largura da parede com figuras de anjos em meio corpo sobre fundo vermelho com padrões estilizados e, no registo superior, um “pano” de faixas verticais com a alternância do branco e do vermelho. Na Igreja de São João Batista de Gatão, Amarante, temos o mesmo tipo de solução com as figuras em nichos fingidos, na pintura que se encontra no arco triunfal do lado da Epístola onde estão representados *Santa Luzia*, *São Sebastião* e *Santa Catarina*.

³ KRISTELLER, Paul, *Gravures sur Bois. Illustrations de la Renaissance Florentine*, L'Aventurine, Paris, 1996, pp. 31, 32.

O mesmo esquema de compartimentação e de organização espacial pode ser observado na pintura da Igreja de São Pedro de Vile, Caminha, que reveste todo o arco triunfal. A pintura está organizada em três registos, com cada uma das representações emoldurada por barras simples sem qualquer referência formal a elementos retabulares a não ser no registo intermédio, em que as figuras de santos, *Santo António* (?) do lado da Epístola e outro santo não identificável do lado contrário, estão inseridas em nichos fingidos. Este caso é interessante porque está também próximo da representação de um retábulo de pedra. Tem também outra particularidade que tem que ver com a sua monumentalidade pois não é muito habitual encontrar em Portugal grandes áreas, correspondentes à totalidade de uma de uma parede, pintadas a fresco, pois os modelos deste tipo de retábulo, com vários registos, são escassos. Em estudos anteriores⁴ identificámos uma *oficina* de pintura mural nesta região com trabalhos executados na Galiza, perto de Vigo e de Ourense tratando-se, portanto, de uma oficina que teria conhecimento das estruturas retabulares das grandes catedrais galegas que poderão ter servido de modelo para a organização espacial da pintura.

A influência da Europa do Norte da génese dos primeiros retábulos fingidos

Os primeiros retábulos com uma nítida intenção ilusionista aparecem quase contemporaneamente com as estruturas referidas anteriormente, ainda no primeiro quartel do século XVI, sem estarem ainda enquadrados na estética renascentista, quando esta se manifestava já noutros campos artísticos como na arquitectura e artes decorativas associadas. As estruturas representadas estão nitidamente filiadas nos retábulos tardo góticos cujos modelos deverão provir do Norte da Europa. No entanto, isto não significa que, quase simultaneamente, não tenham surgido também as primeiras estruturas renascentistas fingidas e que as figuras representadas nesse enquadramento retabular, não tenham já um tratamento da figura com os cânones renascentistas como em dois exemplares de que falaremos de seguida. Esta situação pode explicar-se pelo percurso formativo das diversas oficinas actuaes na época, sem grande relação entre si, cujas fontes iconográficas seriam necessariamente diferentes.

São poucas as pinturas a fresco existentes em Portugal onde está representada este tipo de estrutura, e destas apontaremos quatro por nos parecerem exemplares significativos: no Absidiolo da Sé de Braga, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso, na de Santa Maria de Cárquere, Resende e na Matriz de Alvito.

A pintura de Braga está bastante danificada podendo, no entanto, identificar-se que é dedicado a *Nossa Senhora do Loreto* pela legenda existente. É uma estrutura de dois registos onde no primeiro se identifica, do lado esquerdo do observador, entre as várias personagens que existiriam, um santo franciscano e lado oposto já não é possível identificar qualquer figura devido à perda do reboco. Estas figuras estão inseridas em nichos de abóbadas de nervuras, assim como no nicho central, já sem figuração mas onde se vê em segundo plano algumas arquitecturas que parecem corresponder a um castelo ou grande catedral cujas paredes são rematadas por ameias. Estes nichos estão divididos entre si por decorações vegetalistas e rematados por colunas estreitas. No segundo registo encontra-se *Nossa Senhora com o Menino* sentada num trono inserido num espaço definido por quatro colunas das quais arranca outra

⁴ CAETANO, Joaquim Inácio, “Novas achegas para a compreensão da actividade oficial nos séculos XV e XVI. As pinturas murais das Igrejas de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Bembrive, Vigo e de S. Pedro de Xuenzás, Boborás na Galiza”, in *Ciências e Técnicas do Património* Revista da FL-UP, I Série vol. V-VI, Porto 2006-2007, pp. 57-68.

abóbada de nervuras sendo todos estes elementos rematados por pináculos. Quatro anjos abraçam as colunas numa representação da lenda da *Transladação da Casa da Virgem para Loreto*. A zona correspondente ao lambrim era decorada com padrões de gosto mudéjar da qual já só existem alguns vestígios. Este tipo de decoração mudéjar, assim como a decoração da barra que remata a pintura na abóbada do absidiolo, feita com estampilhas, enquadra esta pintura numa tipologia manuelina podendo, segundo Luís Afonso⁵, ter sido realizada entre 1510 e 1530.

A pintura da Igreja de Aldeia Nova, que reveste a parede fundeira da capela-mor, apresenta uma estrutura mais simples e organizada apenas em um registo. A zona central é ocupada pela representação de *Nossa Senhora com o Menino* ao colo sentada num trono, ladeada por um anjo músico e por outro que oferece uma taça com fruta e na área superior dois anjos coroam a Virgem. O espaço da cena é definido, em segundo plano, por uma imitação de um aparelho construtivo de cor vermelha, e em baixo por um pavimento perspectivado que dá uma certa noção de profundidade do espaço. Este conjunto tem como primeiro plano um retábulo, muito semelhante ao do tríptico de Santa Clara existente no Museu Machado de Castro em Coimbra, com elementos decorativos vasados, da gramática decorativa gótica, e três arcos contracurvados que arrancam de cada um dos lados de colunas de base poligonal. Esta composição central é rematada, nas partes laterais e superior, por um friso de grotescos de grande qualidade, de fundo vermelho e com os elementos decorativos em tons de cinzento com apontamentos de luz dados por finas pinceladas de cal. Completa o conjunto, nas partes laterais, uma decoração de imitação de tecidos lavrados com um padrão estilizado em forma de palmeta, em faixas verticais com diferentes cores do fundo liso e, na zona superior, uma decoração de elementos vegetalistas estilizados numa organização ondulante. Percebe-se que esta pintura foi executada num período de transição entre o fim de uma estética tardo gótica, evidente no retábulo fingido e nos panejamentos dos anjos e o gosto pelas novidades do renascimento que se reflecte na utilização dos grotescos e no tratamento dos rostos, podendo ser datada da década de trinta do século XVI. Na mesma região, mais precisamente na Igreja de Nossa Senhora da Fresta em Trancoso⁶, podemos observar um conjunto pictórico da mesma oficina mas que, infelizmente, está bastante fragmentado não sendo fácil perceber se seguiria a mesma organização retabular.

A pintura de Cárquere está situada no arco triunfal do lado da Epístola representando *Santo António* e *Santa Luzia* com um muro baixo em segundo plano e alguns apontamentos de paisagem, enquadrados por um retábulo fingido. Esta estrutura é composta por duas colunas laterais e por um entablamento superior com decorações vegetalistas vasadas num esquema que nos remete para o retábulo anteriormente descrito. Apesar disso, o tratamento cromático e das figuras remete-nos já para uma linguagem mais tardia, por volta de meados de quinhentos.

O quarto exemplar trata-se de uma pintura na Igreja Matriz de Alvito situada na parede do transepto do lado do Evangelho, primitivamente uma capela tumular mandada construir por D. Maria de Sousa Lobo em 1481⁷, tendo a pintura sido feita entre esta data e finais do século,

⁵ AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2º Volume, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, Novembro 2009, pp. 122-143.

⁶ CAETANO, Joaquim Inácio "Um novo exemplar de pintura renascentista. A pintura mural da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Aldeia Nova, Trancoso", *INVENIRE*, Nº 10, Jan.-Junho 2015, pp. 24-28.

⁷ GONÇALVES, Catarina Valença, *A pintura mural no Concelho do Alvito – Séculos XVI a XVIII*, C. M. de Alvito, 1999, pp. 57-64.

a julgar pelo tratamento formal das figuras e pela nítida influência da pintura da Flandres. A pintura representa um tríptico com a *São Tiago* em posição central, *Santo André* à sua direita e *São Sebastião* do lado contrário. O espaço é definido por dois estreitos colunelos de cada lado da composição, sendo a composição fechada em cima por três arcos de volta perfeita com pendentes cónicos no seu arranque. No segundo plano está representada uma paisagem com algumas arquitecturas e, acima dos arcos, funcionando como um entablamento, pode ver-se uma barra de grotescos acrescentada posteriormente, possivelmente já na segunda década do século seguinte, facto que foi perceptível aquando do restauro da pintura, tendo-se observado também a existência de vestígios de ouro nos nimbos das figuras e na fimbria da veste de *São Tiago*. Estamos, portanto, perante o exemplar mais antigo deste conjunto de pinturas que filiámos numa estética tardo gótica.

Se no primeiro exemplar descrito parece evidente a sua filiação a uma estética tardo gótica, quer nos elementos retabulares representados quer no tratamento das figuras e das suas vestes, nos outros dois casos seguintes isso não é evidente. Podemos dizer que há alguma incoerência temporal entre a representação da estrutura e das figuras. Enquanto aquelas tem uma evidente filiação tardo gótica, as figuras são já tratadas segundo um cânone renascentista ou mesmo maneirista como em *Cárquere*. Isto pode significar a chegada tardia de novos modelos retabulares, ou a resistência a novas soluções de maior complexidade formal.

Vamos encontrar um outro exemplar, na Igreja de São Tiago de Folhadela, Vila Real, datável da terceira década de quinhentos e de notável execução, que não podendo ser considerado um retábulo gótico, também não tem os elementos clássicos de uma estrutura renascentista. É uma pintura situada na parede fundeira da capela-mor com a representação de *São Tiago* ao centro ladeado por *São Pedro*, à sua direita e por *São Paulo* do lado contrário. A estrutura é constituída por quatro colunas decoradas com elementos vegetalistas, que criam os três espaços individualizados das figuras com um pavimento de mosaicos de desenho preto e branco, tendo como segundo plano a imitação de um tecido lavrado. O remate superior do retábulo é o que mais o aproxima dos modelos goticizantes. Não se trata de qualquer entablamento mas de uma espécie de baldaquino ondulado que acompanha os pináculos que encimam as colunas e, por cima, um escudo com as Chagas de Cristo. Curiosamente a decoração de grotescos que habitualmente decora as estruturas renascentistas aparece lateralmente nas zonas adjacentes ao retábulo, que não ocupa a totalidade da parede fundeira.

Exemplares renascentistas e maneiristas

Como referimos anteriormente, é difícil estabelecer uma data a partir da qual os retábulos fingidos seguem uma estética renascentista. É notório que, no período correspondente ao segundo quartel do século XVI, a pintura mural não acompanhou a produção escultórica, quer retabular quer de pórticos exteriores de igrejas e palácios, sendo em reduzido número os exemplares que seguem uma evidente linguagem renascentista. Passa-se muito rapidamente dos modelos tardo góticos, que perduram até bastante tarde, para uma estética maneirista ou, dizendo de outro modo, a maioria dos retábulos que, eventualmente, seguem modelos renascentistas do ponto de vista da composição estrutural, despem-se da sua característica linguagem ornamental de grotescos e elementos fantástico associados, para representar apenas os elementos estruturais do retábulo - pilastras, entablamentos e frontões.

Dos espécimes conhecidos, a pintura da Igreja de Santo Aleixo, Montemor-o-Novo, é a que melhor ilustra a tipologia dos retábulos renascentistas fingidos. Este templo rural, isolado no campo a cerca de oito quilómetros de Montemor-o-Novo, foi construído em 1525 por iniciativa do Cardeal-infante D. Afonso, numa altura em que dirigia a arquidiocese de Évora, segundo Joaquim Oliveira Caetano⁸.

A pintura situa-se na parede fundeira da capela-mor representando três episódios da vida do orago e, como descrevem Vitor Serrão e Luís Afonso⁹, «*Estes episódios são enquadrados por um belíssimo pórtico renascentista em arquitectura virtual imaginizada pelo pintor, constituído por quatro pilastras estreitas, acinzentadas, lavradas com grotescos de rótulos e pendurados e rematadas por um entablamento com grinaldas, incluindo um brucânio e um instrumento musical (viola de arco), além de bustos "all'antico" nas bases. O segundo registo do pórtico é constituído, na zona central, por um pequeno nicho quadrangular apoiado em aletas com uma imagem central do Calvário, enquanto que, lateralmente, se erguem duas grandes vieiras contra um fundo negro*». Completam a composição, já inseridos fora do pórtico, do lado do Evangelho um *Santo Bispo* e do lado contrário *São Sebastião*. É evidente que fazem parte da mesma campanha pois a paisagem de segundo plano continua por trás destas figuras. É uma pintura onde, conjuntamente com a grande qualidade da arquitectura fingida, as figuras tem um excelente tratamento formal ao nível das carnações e panejamentos que não se encontra na região, na pintura mural desta época e, apesar de até ao momento não ter sido encontrada documentação sobre a sua autoria, a pintura está datada. Numa pequena cartela da primeira pilastra da esquerda está inscrita a data de 1531.

Com uma organização semelhante e com o mesmo tipo de decoração podemos referir a pintura da Igreja de Santo Isidoro, Marco de Canaveses. Trata-se também de uma pintura situada na parede fundeira da capela-mor, organizada à maneira de um tríptico fingido, sendo as três figuras representadas, *Santo Isidoro* ao centro, já desaparecido devido ao desentaipamento da fresta, *Nossa Senhora com o Menino* do lado do Evangelho e do lado contrário *Santa Catarina*, separadas por colunelos. Neste caso, a decoração de grotescos não está inserida no retábulo fingido mas em faixas verticais da cada lado da composição, que se prolongam pelas paredes laterais e onde restam duas figuras do conjunto que deveria revestir a totalidade das paredes da capela-mor, *São Miguel Arcanjo*, do lado do Evangelho e *São Tiago Peregrino* do lado da Epístola. Esta pintura também tem inscrita a data da sua execução numa cartela semelhante à da pintura anteriormente referida - 1536 - e o nome do pintor - MORAES - numa outra cartela simétrica.

Ainda dentro deste período, segundo quartel do século XVI, podemos referir uma outra pintura, totalmente repintada, na Igreja de São Paio de Vila Verde, Braga, onde as figuras representadas, o orago *São Paio* em posição central com *São Pedro* à sua direita e *São Paulo* do lado contrário, estão inseridas num pórtico com quatro colunas de estilo indefinível e assentes em bases quadrangulares. A zona central é rematada superiormente por uma vieira e as laterais por abóbadas de cruzamento de arcos. O segundo plano da composição, à semelhança

⁸ CAETANO, Joaquim Oliveira, "Garcia Fernandes. Uma exposição à procura de um puntor", in J. O. Caetano (cord.), *Garcia Fernandes. Um pintor do Renascimento eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Lisboa, Museu de S. Roque, 1998, pp. 11-77.

⁹ SERRÃO, Vítor e AFONSO, Luís Urbano, "Os frescos da igreja de Santo Aleixo (1531), uma obra prima do Renascimento português", in *Almansi*, nº 4, 2ª Série, 2005, pp. 149-166.

da pintura de Santo Aleixo, é resolvido com uma paisagem única que liga entre si os três santos representados.

Não podemos deixar de referir outros retábulos que, apesar de não terem a decoração típica renascentista, como referimos anteriormente, apresentam uma estrutura deste tipo.

Na Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Belmonte, deparamo-nos com um retábulo em forma tríptico com a representação do *Pentecostes* no primeiro registo do painel central e a *Santíssima Trindade*, em forma de *Trono da Graça* no registo superior (**Fig. 1**). Nos volantes estão representados *Santa Catarina* do lado do Evangelho e do outro lado um santo de difícil identificação, possivelmente um santo diácono tendo em conta as suas vestes¹⁰. Nesta capela conserva-se ainda o primitivo altar de pedra adossado à parede onde se representa, também pintado a fresco, o seu frontal de tecido lavrado com padrões em forma de palmeta com alternância de cores nas faixas verticais e com a representação da franja usual deste ornamento. É uma pintura datável de meados do século XVI.

Temos, da mesma autoria, outras duas pinturas organizadas em tríptico fingido em tudo semelhante à anteriormente descrita, incluindo o frontal de altar nas Capelas de Santo António de Ariola e de São Pedro de Casteição, ambas do concelho de Mêda.



Fig. 1 - Capela do Espírito Santo de Maçainhas, Belmonte.
(Fotografia do autor)

¹⁰ Veja-se SOUSA, Catarina Valença Gonçalves de, *As Pinturas Murais Tardo-Medievais do Concelho de Belmonte*, C. M. De Belmonte, Belmonte, 2003.

Na capela de Santa Madalena de Santa Valha, Valpaços, onde na parede fundeira da pequena capela-mor estão representadas três paços da vida da santa, inseridos num pórtico e divididas entre si por duas colunas quadrangulares que sustentam um frontão triangular¹¹. A pintura está datada no remate das colunas de 1555 e, numa legenda abaixo da composição está também identificado o pintor «E PIMTOU . A TRISTAÕ COR(REI)A ME CHAVES».

Durante último quartel do século XVI e na primeira metade do XVII continuamos a encontrar estruturas simples constituídas por pilastras e entablamentos sem elementos decorativos, mas grande número dos retábulos fingidos datáveis deste período tem, inequivocamente, uma linguagem maneirista com todos os seus elementos clássicos como as colunas estriadas em dois terços, entablamentos rectos encimados por frontões triangulares ou com um segundo registo de representação, aletas e volutas, frisos decorativos com ornatos em forma de canais, óvulos e dardos, denteados, querubins e restantes elementos da gramática maneirista.

Com o tipo de estrutura mais simples enumeramos alguns exemplares nas seguintes igrejas sem que, contudo, a listagem seja completa: Capela de Nossa Senhora das Neves em Vilar de Perdizes, Montalegre, datada de 1571; Igreja de São Bartolomeu de Vilares da Torre, Mirandela (a pintura está atrás do retábulo-mor); Igreja de São Bartolomeu de Chamoínha, Valpaços (a pintura está tapada por um retábulo); Igreja de São Tiago de Folhadela na nave por cima do arco de passagem para a capela-mor; Igreja de Santo André de Lufrei, Amarante com dois retábulos na nave, um na parede do lado de Evangelho, datado de 1608 e o outro por cima do arco de passagem para a capela-mor; Ermida de Santo António de Pavia; Igreja de São Pedro de Rubiães, Paredes de Coura na parede da nave do lado do Evangelho; Capela de Nossa Senhora do Rosário de Sanjurge, Chaves; Igreja de Nossa Senhora das Candeias, Alvito.



Fig. 2 - Igreja de Santa Luzia de Campos, Vila Nova de Cerveira.
(Fotografia do autor)

¹¹ Para uma descrição mais detalhada da pintura consulte-se AFONSO, Luís Urbano de Oliveira, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, 2º Volume, Fundação Calouste Gulbenkian / FCT, Novembro 2009, pp. 905-911.

Correspondente ao outro tipo de retábulos podemos referir as seguintes pinturas: Ermida de Santo António de Arronches; Igreja de Santa Luzia de Campos, Vila Nova de Cerveira (**Fig. 2**); Igreja de São Sebastião de Castro Marim; Capela de Santa Marta no antigo Recolhimento de Santa Marta em Évora; Convento do Carmo em Figueiró dos Vinhos com dois retábulos fingidos; Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe em Guadalupe, Évora (**Fig. 3**); Igreja de Santa Maria Madalena de Monforte e na Ermida de São Brás em Vila de Frades, Vidigueira.



Fig. 3 - Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe em Guadalupe, Évora.
(Fotografia do autor)

O declínio dos retábulos fingidos com o advento do Barroco

Até meados do século XVII, a existência de retábulos fingidos não está, necessariamente, associada à falta de recursos financeiros mas, provavelmente, à importância que a pintura mural teve desde finais do século XV até então, enquanto opção decorativa nos espaços religiosos com todas as suas possibilidades de encontrar soluções e de substituir todos os materiais, de tal modo que se essa capacidade de imitar materiais e objectos se torna numa espécie de moda, num gosto generalizado e transversal.

Com o advento da talha barroca, a pintura mural perde o protagonismo na sua função catequética, passando a ser, essencialmente, decoração associada aos retábulos e, inclusivamente, mudando de espaço, passando das paredes para os tectos e abóbadas. Simultaneamente, grande parte da figuração de santos e de cenas narrativas das suas vidas, assim como a representação de ciclos cristológicos e marianos, passa a ser tridimensional, em esculturas de vulto e em baixo relevos que, conjuntamente com a pintura sobre tela, são integrados nas máquinas retabulares.

Por estes motivos é natural que o número de exemplares de retábulos fingidos, pintados a partir da segunda metade do século XVII, seja cada vez menor. Dos exemplares que

conhecemos, apenas três - Igreja de Santa Catarina de Soutilha, Mirandela (**Fig. 4**) e Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Safara, Moura, com dois retábulos - se enquadram na produção barroca, com os seus elementos clássicos onde estão presentes as colunas torsas que criam o espaço central para a cena principal, remate com figuras de anjos, atlantes, cariátides a suportar o entablamento e a utilização de folhas de acanto e enrolamentos de voluta na decoração, entre outros. Curiosamente dois destes, o de Soutilha e um de Safara são altares dedicados ao culto das Almas.

Referenciámos também alguns exemplares de produção mais tardia, de expressão rocóco como o existente na Igreja de São Jorge em Caldas de São Jorge, Santa Maria da Feira (**Fig. 5**), e neoclássico como os existentes na Igreja da Misericórdia de Arez, Nisa.



Figs. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Igreja de Santa Catarina de Soutilha, Mirandela e Igreja de São Jorge em Caldas de São Jorge, Santa Maria da Feira, respectivamente.
(Fotografias do autor)

Notas finais

Este artigo é o resultado de um convite feito pelo Professor Francisco Lameira para apresentar um trabalho sobre os retábulos fingidos na pintura mural portuguesa, num colóquio sobre o retábulo de expressão portuguesa, que deveria ter ocorrido em Maio do presente ano, mas que por razões várias não se realizou. Ficou-nos, no entanto, o interesse pelo assunto e, assim, apresentámos uma comunicação ao presente Simpósio, que foi aceite. E esse interesse tem que ver com a novidade do tema, e também com a ligação existente entre o tema e as

decorações que frequentemente acompanham o fingimento dos retábulos, sobretudo a representação de tecidos lavrados que muitas vezes são utilizadas em segundos planos de figuras, em frontais de altar e como panos de armar que revestiriam a totalidade da restante área disponível das paredes da capela-mor.

Cremos que se trata da primeira abordagem ao tema dos retábulos fingidos na pintura mural portuguesa com um universo temporal e geográfico alargado e, como tal, sem preocupações de fazer a sua inventariação e estudo comparativos entre os vários exemplares referidos, a não ser os que resultam do conhecimento de uma autoria comum, ou seja, que façam parte do *corpus* de uma *oficina* anteriormente identificada como é o caso das pinturas de Maçainhas, Ariola e Casteição ou, ainda de procurar fontes iconográficas que, em alguns casos, é evidente que as haverá.

E a primeira pergunta que surge é porque razão se fingem este tipo de estruturas arquitectónicas. Sem pretender obter uma resposta definitiva, cremos que o fingimento de retábulos, e não só, pois devemos incluir também nesta capacidade de imitar, os tecidos, os materiais construtivos e de acabamento, está relacionado com o baixo custo da obra relativamente à utilização dos materiais que imita, podendo ser uma solução provisória até se poder equipar a igreja com um verdadeiro retábulo de madeira, mas também devido a uma questão de gosto, de moda, onde mais importante que o material em si mesmo era a capacidade de o imitar, como é exemplo demonstrativo desta situação o pequeno templo de planta circular existente nos terrenos anexos ao Paço Ducal de Vila Viçosa onde, não por falta de material nem de recursos financeiros, o seu interior é revestido por um reboco a imitar a estereotomia de um aparelho construtivo¹².

Procurámos, com base no universo de pinturas que conhecemos, perceber a estrutura organizativa de determinadas pinturas de finais do século XV e inícios do seguinte, que poderão ser consideradas como os primeiros esboços de retábulos fingidos. Fizemos também uma tentativa de encaixar em determinados modelos - tardo góticos, renascentistas e maneiristas - as outras pinturas mais tardias partindo da análise dos seus elementos formais e da datação atribuível a essas pinturas, constatando que nem sempre é fácil dar um "rótulo", seja porque se continuaram a utilizar modelos retabulares tardo góticos com tratamento das figuras com cânones renascentistas ou, também, porque os pintores não dominavam completamente a gramática decorativa de determinado estilo.

Como referimos anteriormente, percebemos que o período de grande produção corresponde ao século XVI havendo um decréscimo de produção muito acentuado com o advento do Barroco. Demos maior relevância aos exemplares mais recuados, não só por serem em maior número e porque, cremos, terem maior interesse nesta tentativa de análise da evolução do retábulo fingido em território português, mas também porque os conhecemos melhor, pois tem sido esse o espaço temporal privilegiado dos nossos estudos de pintura mural.

Como reconhecemos os nossos limites no tema abordado, uma vez que a retabulística não é a nossa área privilegiada de investigação, não referimos outras pinturas de mais difícil identificação. Não só por esse motivo mas também porque devido ao mau estado de conservação em que se encontram, escondidas atrás dos retábulos e, ou, parcialmente cobertas

¹² CAETANO, Joaquim Inácio, "400 anos a fingir ou os acabamentos nas paredes dos edifícios dos séculos XV e XVI" in *Artis* – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, nº 5, Lisboa, 2006, pp. 125-144.

com cal, não permitem uma análise detalhada. Fica, no entanto, uma listagem de edifícios com pinturas com figuração de retábulos fingidos, que não é exaustiva, e que numa próxima abordagem poderão ser incluídas: Igreja Matriz de Aldeia Velha, Trancoso; Igreja de São Tiago de Belmonte; Igreja do Salvador de Bravães, Ponte da Barca (foram destacadas e encontram-se no Museu de Alberto Sampaio de Guimarães); Igreja Matriz de Caminha; Igreja de Santa Maria de Corvite, Guimarães; Capela da Santíssima Trindade de Fonte d'Aldeia, Miranda do Douro; Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe de Mouçós, Vila Real; Igreja de São Martinho de Ranhados, Meda; Igreja de Nossa Senhora dos Anjos, Valença; Capela de São Brás, Vila Real (no antigo cemitério); Igreja de Nossa Senhora da Encarnação de Vila Ruiva, Cuba; Capela de São Pedro de Vila Soeiro, Guarda; Capela de São Pedro de Campo Maior; Capela de Nossa Senhora do Rosário de Candoso, Vila Flor; Convento da Esperança de Castelo de Vide; Ermida de Nossa Senhora da Ajuda de Elvas; Igreja de Santa Maria de Ermelo, Arcos de Valdevez; Ermida do Rei Santo em Esperança, Arronches; Igreja de Santo Antão de Évora; Capela de Nossa Senhora do Rosário de Outeiro Seco, Chaves; Igreja de São Francisco de Portalegre; Igreja de Nossa Senhora das Neves de Sortelha, Sabugal; Igreja de Nossa Senhora da Orada de Sousel; Igreja paroquial de Souto de Lafões, Oliveira de Frades; Igreja de São Jordão de Torre de Coelheiros, Évora; Igreja de Nossa Senhora da Assunção de Travanca, Mogadouro; Convento da Esperança de Vila Viçosa; Basílica das Ruínas de São Cucufate, Vidigueira; Igreja de São Paio Midões, Barcelos.

Agradecimentos

Agradecemos reconhecidamente a Francisco Lameira, Sílvia Ferreira e Patrícia Monteiro pelos desafios, esclarecimentos e imagens cedidas.

Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro¹



Introdução

A região do Alentejo preserva, ainda hoje, um considerável património artístico no qual a cal foi sempre um elemento-chave. Na verdade, a utilização deste material através dos séculos é o melhor testemunho de antigas técnicas decorativas, profundamente enraizadas na Península Ibérica.

A grande versatilidade da cal quando combinada com diferentes agregados (areia, pigmentos, pó de mármore) possibilitou o desenvolvimento de diferentes técnicas que chegaram até aos nossos dias, desde a pintura mural, o esgrafito, as caiações e barramentos e, também, os trabalhos ornamentais em massas de cal e areia ou gesso (estuques).

Estado da Arte

O tema das argamassas (de cal e areia, ou de cal e gesso) tem sido explorado do ponto de vista técnico e material por profissionais ligados à arquitectura e à engenharia sendo importante, também, apresentar a perspectiva do historiador da Arte, até ao momento pouco sensível para um património em risco eminente de desaparecimento.

Este tema foi já abordado em antigos tratados de arte tanto nacionais como estrangeiros. Distinguimos o *Pintura Simples*², ou a *Arte de hacer el estuco jaspeado*³. A primeira obra é essencial para a questão das técnicas decorativas, sem esquecer as que envolvem a utilização de argamassas. Já a segunda, um século anterior, ensina qual o modo de construção de um retábulo de alvenaria, antes de ser estucado e pintado. Na actualidade encontramos trabalhos que abordaram exaustivamente os métodos de produção artística através do gesso e da cal⁴, embora permaneçam lacunas, em concreto para a questão dos retábulos.

¹ Doutora em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Actualmente desenvolve um projecto de pós-doutoramento subordinado ao tema *A engenhosa arte do engano: argamassas decorativas com policromias no Alentejo*, séculos XVI-XVIII, financiado pela FCT (SFRH/BPD/103550/2014). É investigadora do CLEPUL e ARTIS-Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

² Liberato Telles, *Pintura Simples. A decoração na construção Civil* (t: I, Lisboa: Typografia do Commercio, 1898).

³ Ramon Pasqual Diez, *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propiedad* (Madrid: Imprenta Real, 1785).

⁴ Ignacio Gárate Rojas, *Arte de los yesos. Yaserías y estucos* (Madrid: Editorial Munilla –Lería, 1999); Ignacio Gárate Rojas, *Artes de la cal* (Madrid: Editorial Munilla-Lería, 2002).

Em Portugal os estudos sobre as argamassas tradicionais incidem na sua função e comportamento enquanto revestimento dos edifícios históricos⁵ e, em menor grau, enquanto matéria *per si* do objecto artístico, salvo alguns casos de decorações na arquitectura popular algarvia⁶.

O Alentejo foi, também, objecto de estudo de investigadores de distintas áreas que não só refutaram a imagem de uma região dominada pela brancura da cal⁷, como a distinguiram enquanto repositório de uma longa tradição de técnicas decorativas que valorizam o edificado⁸. Dentro desta lógica integra-se a pintura mural e o esgrafito, cuja diversidade em fachadas e interiores de edifícios foi analisada do ponto de vista técnico e estilístico⁹.

O primeiro levantamento sistemático sobre argamassas decorativas foi realizado por Mónica Braga e Alexandra Charrua¹⁰ que inventariaram todos os ornamentos assinaláveis ao nível das fachadas nos distritos de Évora e de Portalegre. O inventário refere-se a esgrafitos e estuques, faltando clarificar conceitos, dada a especificidade de cada técnica.

Os estudos relacionados com trabalhos ornamentais em coberturas ou em retábulos de alvenaria são muito mais escassos. Uma das obras a destacar é o retábulo da capela de Gaspar Fragoso (Portalegre), recuperado em 2008¹¹ e que deu origem a um estudo histórico, analítico e descritivo¹². A raridade destas obras torna necessária a comparação com casos fora do país, como na Catalunha onde foi identificada a produção de altares em argamassas de estuque para o período medieval¹³ ou a Inglaterra onde, ainda hoje, esta tradição se preserva¹⁴.

Em Portugal os estudos centraram-se quase em exclusivo no estuque e na sua evolução, com destaque para a região do Porto¹⁵ e, numa perspectiva de âmbito mais cronológico, para o período da segunda metade do século XVIII¹⁶.

Argamassas decorativas com policromias

A tradição de trabalhos ornamentais em argamassas à base de misturas de cal é muito forte no Alentejo. A sua presença é extensível a outras áreas dentro e fora dos edifícios, quer religiosos, como civis, na maioria das vezes associados a conjuntos murais. A vastidão dos trabalhos de argamassas ornamentais permite enquadrá-los em distintas categorias:

⁵ Maria do Rosário Veiga, “As argamassas na conservação” (actas das 1^{as} Jornadas de Engenharia Civil da Universidade de Aveiro. Avaliação e Reabilitação das Construções existentes, Aveiro, 26 de Novembro, 2003).

⁶ Marta Santos, “Argamassas e Revestimentos”, *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional: Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da Serra do Caldeirão* (CCDRAlg: Edições Afrontamento, 2008).

⁷ Milene Gil Duarte Casal, “A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor” (Dissertação de Doutoramento, FCT, Universidade Nova de Lisboa, 2009).

⁸ José Manuel Aguiar Portela da Costa, “Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa” (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora, 1999).

⁹ Sofia Salema, “O Corpus do Esgrafito no Alentejo e a sua Conservação: uma leitura sobre o ornamento na arquitectura” (Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, 2012).

¹⁰ Mónica Braga e Alexandra Charrua, “Argamassas decorativas nos distritos de Évora e de Portalegre, no Alentejo”, *A Cidade de Évora: Boletim de Cultura da Câmara Municipal*, 8 (2009): 501-71.

¹¹ *Igreja de S. Francisco de Portalegre, Valorização e estabilização do retábulo em massa da Capela Gaspar Fragoso*, Relatório de intervenção realizada pela empresa *In Situ*, Conservação de Bens Culturais (Maio 2011).

¹² Patrícia Monteiro “Polychrome coatings on a lime plaster altarpiece (1571): the Gaspar Fragoso chapel in Portalegre” (artigo apresentado nas jornadas do ICOM-CC, Tomar, Maio 2013).

¹³ Walter W. S. Cook, “A Stucco Altar Frontal from Betesa” *Speculum*, A Journal of Mediaeval Studies, XXXV, 3, Cambridge, Massachusetts, The Medieval Academy of America (1960), 394-00.

¹⁴ Trevor Proudfoot, “Decorative Lime Plaster”, *The Building Conservation Directory* <http://www.buildingconservation.com/articles/limeplaster/limeplaster.htm>, (2001), consultado 28 de Março, 2013.

¹⁵ Flórido de Vasconcelos, *Os Estuques do Porto* (Porto: Câmara Municipal, 1997).

¹⁶ Isabel Mayer Godinho Mendonça, *Estuques Decorativos. A evolução das formas (séculos XVI a XIX)*, (Lisboa: Nova Terra, Principia, 2009).

a) Coberturas, arcos triunfais e alçados

Na grande maioria dos casos, os trabalhos de massa ou de estuque encontram-se ao nível das cimalhas, frisos, ou abóbadas com motivos em alto relevo com formas geométricas ou vegetalistas ou ainda descrevendo painéis que albergam depois pinturas murais. Estes trabalhos podem, também, ser pintados ou dourados.

b) Ornamentos de exterior (fachadas e jardins)

Os elementos decorativos presentes no exterior dos edifícios são parte integrante da própria arquitectura, seja no caso da arquitectura civil, como da religiosa, com programas e soluções decorativas muito diversificadas. Uma das situações em que os trabalhos de massas encontraram maior expressividade artística foi, precisamente, enquanto parte integrante dos equipamentos decorativos dos jardins particulares de solares ou palácios, muitas vezes associados a pinturas murais, embrechados ou azulejaria.

c) Retábulos

Por último, existe ainda hoje um número considerável de retábulos em argamassa sobre uma estrutura de tijolo ou mista, datáveis desde o século XVI até ao XIX.

Estas obras apresentam-se enquanto dupla simulação: as argamassas modeladas reproduzem elementos arquitectónicos ou escultóricos; as policromias finais imitam materiais mais ricos (marmoreados, embutidos, talha dourada). Esta simbiose é particularmente conseguida no caso dos retábulos construídos com uma estrutura de tijolo e depois revestidos com este tipo de materiais e, finalmente, concluídos com camadas de revestimento policromo.

Retábulos com argamassas de cal e areia

Para além da pintura mural remanescente em muitos dos seus concelhos, o Norte Alentejo conta também com um património considerável de trabalhos de massa e que devem ser integrados no conjunto mais amplo das designadas “artes da cal”.

O gosto por este tipo de composições, de carácter essencialmente ornamental, foi transversal a diferentes épocas, existindo ainda hoje registos datáveis de finais do século XVI até finais do XVIII. A cidade de Portalegre é um excelente caso de estudo para a análise deste tipo de trabalhos, presentes na maioria dos grandes palácios espalhados pela cidade, não só em emolduramentos *rocaille*, mas em soluções mais modestas ao nível dos cunhais dos edifícios, das janelas ou das cornijas. Levado ao extremo, este trabalho da argamassa pode revelar casos de grande apuramento técnico e inegável efeito estético, de que é exemplo caso paradigmático da Casa do Governador, na pequena localidade de Ouguela, concelho de Campo Maior.

Estudos recentes têm vindo a refutar a ideia do Alentejo enquanto região dominada pelo branco absoluto da cal¹⁷. O Norte e Nordeste Alentejano não fogem, também, à mesma lógica, considerando a variedade de soluções decorativas (com ou sem policromia) ainda existentes no exterior e no interior dos edifícios.

¹⁷ Costa, “Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa”. Para um aprofundamento desta temática na sua vertente material veja-se Casal, “A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor”.

O Norte do Alentejo conta ainda com uma outra categoria de trabalhos em argamassa de cal e areia, desta feita os retábulos com revestimentos polícromos de acabamento frequentemente executados sobre as alvenarias de cal e areia ou estuque.

Não dispomos de nenhum documento que esclareça a questão da mão-de-obra envolvida na execução de retábulos de argamassa de cal e areia ou estuque, mas a sua multiplicação desde, pelo menos, o século XVI, dá conta de um gosto muito particular nesta região, porventura mais forte ainda que a pintura mural no sentido mais estrito do termo. Os revestimentos polícromos de alvenarias, na sua vertente de suporte tridimensional, foram, na realidade, uma técnica com grande expressão ao nível da região em causa, factor a ter em conta para a sua especificidade, com testemunhos onde esta técnica chegou a atingir altos níveis de refinamento.

Sujeitos a caiações sistemáticas ou a repintes de má qualidade, este património permanece actualmente muito alterado, com perdas graves das suas características formais. Como exemplo, lembramos a igreja matriz de Fronteira, cujos altares laterais da nave, em estuque, se encontram hoje completamente caiados de branco quando, a avaliar por outros casos no mesmo edifício, deveriam ter decorações de marmoreados fingidos. Também a igreja de S. João Baptista, em Monforte, sofreu uma intervenção em período não especificado, durante o qual os seus altares foram caiados e repintados.

Apesar de todas as vicissitudes sofridas, muitas destas peças sobreviveram até aos nossos dias, dando provas da grande qualidade e mestria da mão-de-obra presente na região do Norte Alentejo durante os séculos XVI-XVIII, fosse ela local ou não.

A história dos retábulos em alvenaria de cal e areia com revestimentos polícromos acompanhou, naturalmente, a própria evolução da retabulística nacional, nas suas modalidades de talha ou mármore, reproduzindo ambas. O primeiro capítulo desta longa fortuna histórica inicia-se, em Portalegre, com o extraordinário retábulo quinhentista, dito de Gaspar Fragoso, e terá a sua conclusão com os retábulos já de inspiração neo-clássica, presentes em vários concelhos como o Crato (igreja do convento de Santo António), Monforte (igreja de S. João Baptista), Arronches (ermida de S. Bartolomeu) e, também, Fronteira (igreja matriz de Nossa Senhora da Atalaia), estes já do século XIX.

O retábulo da capela de Gaspar Fragoso

Um dos pontos de maior interesse na igreja do convento de S. Francisco de Portalegre é a chamada “capela de Gaspar Fragoso”. A qualidade do retábulo que se encontra nesta capela, bem como a sua raridade em contexto local, tornam-no digno de registo.

De acordo com o *Tombo do Convento de S. Francisco de Portalegre* (1721), existia na igreja do convento uma capela dedicada a Santa Catarina instituída pelo Padre Domingos Fernandes Fragoso, ainda no reinado de D. Dinis¹⁸. A capela, assim como outros bens e propriedades, fazia parte do Morgado dos Fragoso, o mais antigo da cidade de Portalegre. Nela viria a ser construído, já na segunda metade do século XVI, o túmulo do cavaleiro fidalgo Gaspar Fragoso, juiz dos órfãos da cidade de Portalegre (1560)¹⁹, associado a um retábulo de argamassa outrora também pintado (**Fig. 1**).

¹⁸ A.D.P., *Convento de S. Francisco*, Tombo das Capelas do Convento (1721-1820), Cx.02, CVSFTG/Lv.01., fl. 99.

¹⁹ Patrícia Monteiro, “A pintura mural no Norte Alentejo (séculos XVI-XVIII). Núcleos temáticos da Serra de S. Mamede” (Dissertação de Doutoramento apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008) 57-58.



Fig. 1 – Retábulo da capela de Gaspar Fragoso, convento de S. Francisco de Portalegre, 1571.
(Fotografia da autora)

Fragoso encontra-se retratado através do seu jacente, sobre a arca tumular em mármore branco, trajando uma armadura, com a espada colocada do seu lado esquerdo, as mãos em posição orante e tendo, aos pés, um leão. A pose do sepultado, associada à sua indumentária, deve ser considerada como um arcaísmo, uma associação à tumulária medieval, uma vez que Gaspar Fragoso morreu já em 1571 e não se conhecem outros túmulos semelhantes existentes na região.

Luís Keil chamou a atenção para o interesse desta capela, lamentando o péssimo estado de conservação em que a encontrou, ainda nos anos 40 do século XX. Parte do seu interesse devia-se ao facto de ser possível encontrar neste mesmo local alguns elementos pertencentes ainda à fundação primitiva do convento, como o arco quebrado da entrada e os dois arcossólios geminados da parede do lado direito. O outro motivo foi a presença do retábulo da parede fundeira e que Keil confundiu com um retábulo construído em pedra calcária, de inspiração directa em exemplares do Renascimento coimbrão²⁰.

²⁰ Luís Keil, *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre* (Lisboa: Academia de Belas Artes, 1943), 130.

O retábulo desenvolve-se a toda a altura da parede fundeira da capela, exceptuando cerca de 160cm de altura a partir do chão, espaço ocupado pela bancada de altar, fruto de um acrescimento posterior.

Durante as intervenções de conservação e restauro levadas a cabo pela empresa *In Situ* (2008) realizaram-se diversas medições quer ao retábulo, quer à arca tumular, concluindo-se ser bastante provável que, originalmente, esta se encontrasse sob o retábulo, onde hoje está a bancada de altar. Essa disposição estaria, aliás, mais conforme com outros túmulos com jacentes associados a retábulos, de entre os quais o exemplo mais próximo (e também o mais celebrado pela sua qualidade artística) é o do bispo D. Jorge de Melo, situado no convento de S. Bernardo da cidade e atribuído ao famoso mestre escultor e imaginário de origem francesa, Nicolau de Chanterene, que permaneceu em Portugal entre 1517-1551²¹. O jacente de Gaspar Fragoso está, no entanto, muito distante do léxico ornamental de Chanterene e do túmulo de D. Jorge de Melo, quer pelas claras diferenças ao nível do trabalho escultórico, quer pelo enquadramento mental associado ao mesmo e que reflecte divergentes níveis de erudição. A existir algum paralelo entre as duas obras será, exclusivamente, de natureza evocativa da memória do sepultado, uma vez que, no caso da capela de S. Francisco, não se lhe conhece outra função para além do uso funerário, restrito aos Fragosos.

Os trabalhos de conservação permitiram, também, concluir que a edícula que alberga hoje a arca tumular está apenas encostada às paredes esquerda e fundeira da capela, cobrindo uma das pilastras do retábulo. O próprio túmulo foi parcialmente truncado nas extremidades para melhor se poder adaptar ao espaço onde hoje se encontra. Desconhece-se em que altura terá sido realizada esta deslocação da arca tumular, mas é possível que tenha ocorrido após uma alteração de natureza litúrgica dentro da capela.

Seguindo a tipologia dos retábulos em talha do primeiro Maneirismo, esta peça apresenta uma grande linearidade, desenvolvendo-se em três registos de painéis rectangulares, intercalados por pilastras e frisos salientes decorados com motivos de grotesco e querubins. O retábulo foi construído numa argamassa de cal e areia, com um acabamento mais fino, ao qual foi aplicado um polimento final que uniformizou toda superfície. Não foram encontradas marcas de moldes ao longo da peça, pelo que ainda não é claro qual o método utilizado para a sua construção. Por outro lado, é possível que algumas áreas (nomeadamente as figuras de maiores dimensões e em alto-relevo) possam ter sido modeladas directamente na parede, sobre uma estrutura mista. No decurso dos trabalhos de conservação e restauro foi descoberta uma data – “1571” – gravada numa das pilastras e coincidente com a morte do encomendante. Em vários pontos desta peça são ainda hoje observáveis vestígios de, pelo menos, dois revestimentos polícromos os quais, de acordo com o relatório da intervenção aqui realizada, serão posteriores à execução do retábulo²². Um dos indícios que confirma esta tese é o facto da pintura se encontrar sobre a data incisa, cobrindo-a totalmente.

Caiações sucessivas e intervenções ulteriores, realizadas em época indeterminada, contribuíram para desvirtuar as formas primitivas deste retábulo, cujas imagens foram perdendo a definição. Ao mesmo tempo, os revestimentos polícromos foram-se perdendo, restando hoje

²¹ Luís Keil refere que o túmulo do D. Jorge de Melo (morto em 1548) podia ser de Nicolau Chanterene, um azeite que esteve em Évora entre 1535 e 1540, executando os túmulos de D. Francisco de Melo (1536), D. Álvaro da Costa e D. Afonso de Portugal (1540).

²² Cf. *Igreja de S. Francisco de Portalegre, Valorização e estabilização do retábulo em massa da Capela Gaspar Fragoso*, Relatório Final apresentado pela empresa *In Situ*, Conservação de Bens Culturais, Lda, Maio de 2011.

em dia apenas vestígios que não nos permitem uma leitura definitiva do aspecto original desta peça. Sabemos que mesmo as composições construídas com pedra de ançã e mármore também foram alvo de intervenções de policromia e de douramentos, muitas delas removidas durante campanhas de restauro já no século XX.

Ainda permanecem, no entanto, exemplares quinhentistas em pedra de ançã que permitem compreender qual o aspecto destas peças quando integralmente policromadas e douradas. As peças remanescentes situam-se, sobretudo, na região de Coimbra (onde esta tradição foi mais forte), mas também em Travanca (retábulo da capela do Espírito Santo atribuído ao escultor João de Ruão), Leiria (retábulo da capela dos Santos Brancos, na igreja de Nossa Senhora da Luz de cerca 1570²³), Tentúgal (retábulo da igreja da Misericórdia, do mestre coimbrão Tomé Velho, realizado entre 1595 e 1596²⁴), ou ainda Abrantes (igrejas de S. João Baptista ou S. Vicente²⁵).

Ao simular o trabalho da pedra de ançã, o retábulo da capela de Gaspar Fragoso seguiu, também, o mesmo gosto pelos revestimentos policromos que lhe estiveram, tantas vezes, associados. O facto de este retábulo ter sido confundido com esculturas em pedra calcária, comprova o potencial ilusório do trabalho em massa continuando a cumprir com a sua função passados séculos.

Em termos formais temos um retábulo dividido em três registos, definidos por pilastras, com grandes painéis de figuras em alto-relevo, com algumas subtilidades de cariz mais realista na modelação dos volumes que não se perderam totalmente, apesar do excesso de caiações. Começando de baixo para cima, vemos, do lado esquerdo um santo bispo, muito provavelmente Santo Agostinho e, do lado direito, S. Jerónimo, penitente no deserto, acompanhado por um leão. As duas imagens ladeiam um nicho central onde se destaca uma carranca envolta em *ferronerias*, evocação do formulário decorativo dos *grotesques*.

O segundo registo é marcado, ao centro, por uma *Pietá*. A composição é em tudo semelhante a uma outra, em mármore pintado e dourado, que se encontra hoje na igreja do convento de S. Bernardo de Portalegre, mas que pertenceu originalmente à capela colateral do lado do Evangelho, da igreja de S. Francisco, outrora dedicada a Nossa Senhora da Piedade, renovada em 1567, por André de Sousa Tavares, seu filho²⁶. A escultura em mármore datará, muito provavelmente, das campanhas de renovação da capela sendo, portanto, contemporânea do retábulo da capela de Gaspar Fragoso, e servindo-lhe, ao mesmo tempo, de modelo de insipação.

A *Pietá* está integrada entre o painel com a Virgem Maria (à esquerda) e o Anjo Gabriel (à direita) que compõe a cena da *Anunciação*. No segundo registo estão, assim, representados, o primeiro e o último momento da vida terrena de Cristo.

²³ Saul António Gomes, “Oficinas artísticas no Bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII” (Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, 1996) 269.

²⁴ Pedro Dias, “A Oficina de Tomé Velho, construtor e escultor do Maneirismo Coimbrão” (Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, 1996), 27.

²⁵ Ana Cristina Paredes Cardoso, “Contributos para o estudo do retábulo de Abrantes, Constância e Sardoal, séculos XVI e XVIII” (Tese de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Algarve, 2008) 50-61.

²⁶ Luís Keil, *Inventário Artístico do Distrito de Portalegre*, 130. Domingos Bucho, “Domingos, Igreja do Convento de São Francisco/Fábrica Robinson”, *Monumentos*, Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU), Inventário do Património Arquitectónico (IPA), n.º IPA PT041214090011, consultado a 11 de Maio de 2009, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6564.

No frontão do retábulo vemos, ao centro, um painel que integra a única fenestração da capela, em arco quebrado, ladeada por volutas onde se apoiam atalantes tocando trombetas. Por cima, inserido num painel semicircular, está Deus Pai, presidindo a toda a composição, enquanto é ladeado, também, por dois anjos músicos.

A relevância histórica e artística deste retábulo em argamassa tem passado quase despercebida e apenas em 2011 conseguiu alguma revalorização, após a recuperação da igreja de S. Francisco promovida pela Fundação Robinson.

Retábulos barrocos e neo-clássicos

Enquanto o retábulo da capela de Gaspar Fragoso permanece como caso absolutamente ímpar em toda a região do Norte Alentejo, multiplicam-se os exemplares do século XVIII, não só com acabamentos polícromos, mas também com douramentos. O número de exemplares dispersos por igrejas e capelas constitui uma categoria de difícil caracterização do ponto de vista autoral. Ao longo da documentação consultada não foi encontrado, até ao momento, qualquer dado que nos elucide quanto a autorias, datações ou modos de construção dos retábulos que chegaram até aos nossos dias. As características técnicas que estas peças apresentam, e respectivos acabamentos, sugerem um trabalho realizado num meio colectivo, em primeiro lugar por alvanéis (classe profissional muito heterogénea), escultores e, posteriormente, por pintores-douradores, tal como sucedia para os retábulos em talha.

Recordamos aqui um exemplo de uma parceria para um retábulo de talha dourada entre o pintor António Soeiro da Silva e o escultor André Ferreira no retábulo-mor da igreja de S. João Baptista, em Castelo de Vide, a 2 de Setembro de 1681²⁷. Nesta obra foi pedido ao pintor que dourasse o retábulo e pintasse os painéis com os temas que lhe ordenassem “(...) e somente os pedestais da altura do altar da dita capella serão pintados de pedraria falsa (...)”. Aos pintores-douradores estava, assim, atribuída a tarefa dos fingimentos de pedra que executavam consoante a sua habilidade, tal como o faziam para a pintura de tectos. No contrato assinado em 1748 entre o dourador portalegrense José da Silva e os irmãos da igreja da Ordem Terceira de Monforte a especificidade do fingimento a executar é ainda mais evidente. A escritura estabelece que o retábulo da igreja deveria ser dourado e “(...) fingido de Pedra com a cor de Madre perola (...)”²⁸ o que sugere um tratamento preferencial dado a determinados materiais na valorização global da obra a executar.

Um dos exemplares mais impressionantes, não só pelas suas dimensões, mas também pela qualidade dos revestimentos pictóricos é o retábulo-mor da igreja do convento da Conceição, em Olivença. O retábulo datará ainda das primeiras décadas do século XVIII, em pleno período do barroco joanino, de sentido italianizante, obra mais arquitectónica que escultórica. As colunas torsas que ladeiam a boca da tribuna assentam em grandes mísulas envolutadas e as policromias simulam, ainda hoje, com grande eficácia, trabalhos em mármore negro (nas colunas, simalhas, frontão e molduras dos alçados), branco (no arco do retábulo e

²⁷ A.D.P., *Cartórios Notariais de Castelo de Vide*, Escritura de contrato de douramento do altar-mor da Igreja de São João Baptista de Castelo de Vide com o pintor António Soeiro da Silva e o escultor André Ferreira, CNCVD01/001, Cx. 19, Liv. 70, 2 de Setembro de 1681, fls. 40-41v.

²⁸ A.D.P., *Cartórios Notariais de Monforte*, Escritura de contrato entre os irmãos da Igreja da Ordem Terceira da Penitência, de Monforte, e o dourador José da Silva, morador em Portalegre, CNMFT02/001/Cx 9, Liv. 13, 29 de Outubro de 1748, fls. 96v.-98. (Inédito)

em elementos decorativos do frontão) e rosa (mísulas e capitéis). O frontão contracurvado exhibe, ao centro, o brasão de armas de Portugal, também com policromia (**Fig. 2**).

O caso oliventino contrasta com outros retábulos que, estando construídos com os mesmos materiais, apresentam já uma linguagem estética marcadamente mais popular. O conjunto de retábulos da igreja de S. João Baptista, em Monforte, e a ermida de S. Mamede (**Fig. 3**), em Portalegre, são bons exemplos do que acabamos de referir, muito embora os repintes a que foram sujeitos não contribuam em nada para a sua valorização. Em ambos edifícios, a arquitectura retabular data já da segunda metade do século XVIII, possivelmente do reinado de D. José I (1750-1777). Para além dos retábulos propriamente ditos, nota-se, também, um crescendo na decoração de flores e ramagens em estuques pintados. A pintura associada a este tipo de retábulos e alçados onde estão integrados também é distinta. Os marmoreados são agora representados recorrendo técnicas mais expeditas, como os “esponjados”, frequentemente acompanhados por “estampilhados” com motivos florais. A paleta cromática torna-se mais variada mas, ao mesmo tempo, menos realista.

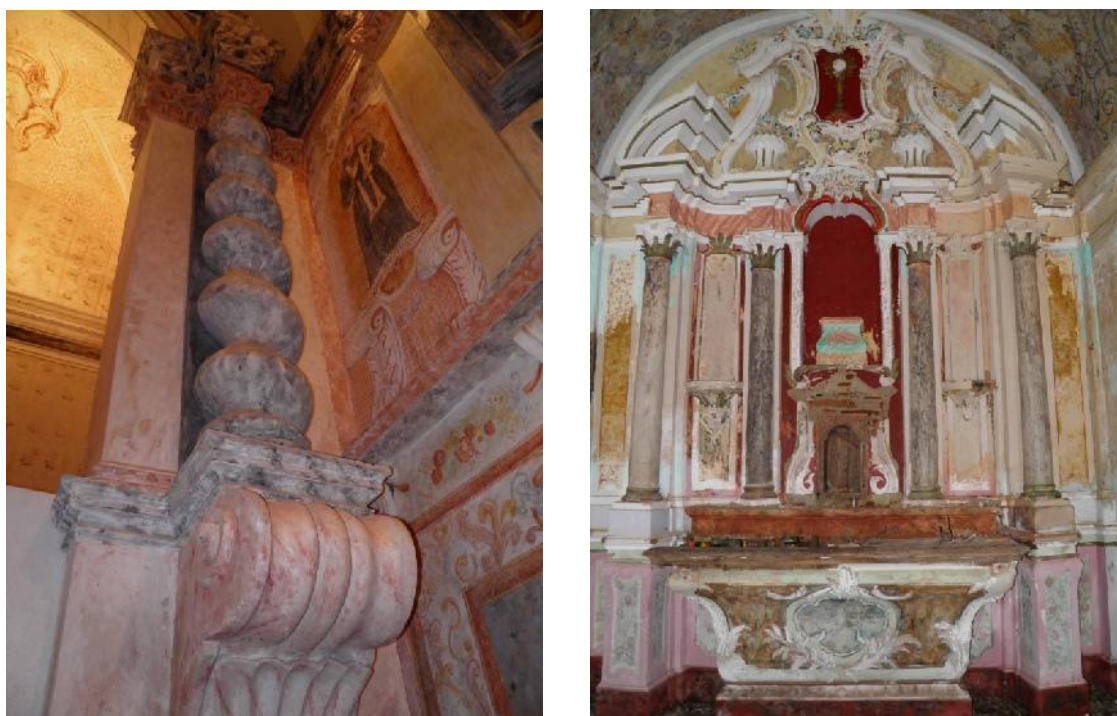


Fig. 2 (esq.) e 3 (dir.) – Retábulo do convento de N.ª Sr.ª da Conceição (pormenor), Olivença, 1.ª metade do século XVIII; Retábulo da ermida de S. Mamede, Reguengo, Portalegre, 2.ª metade do século XVIII.
(Fotografias da autora)

Ainda em Monforte, o exemplo mais perfeito da simulação de elementos pétreos através da pintura mural encontra-se na igreja de Nossa Senhora da Conceição, nos dois retábulos colaterais, em ângulo, ladeando o arco triunfal. Os retábulos executados na década de 1760-1770 reproduzem fielmente o retábulo do altar-mor, este sim, em mármore branco e negro, e a simulação seria perfeita, não fossem algumas lacunas e fissuras a denunciar a sua estrutura mais pobre.

Conclusão

O grande número de retábulos dos séculos XVII e XVIII dispersos pelo Norte Alentejo constitui um vasto património digno de registo, embora bastante heterogéneo, não só do ponto de vista artístico, mas também pelo facto de a sua mão-de-obra se manter anónima.

Apesar disso é inegável o extraordinário potencial ilusório das pastas moldáveis usadas para simular outros materiais (como a pedra calcária, o mármore, ou a talha). Neste contexto, o retábulo de Gaspar Fragoso destaca-se como exemplar único, com relevância histórica e artística em todo o Norte Alentejo. Este poderá bem ser o primeiro capítulo de um longo historial de obras semelhantes e que terminaria já no século XIX. No entanto, mesmo com distintos níveis de erudição todos estes retábulos partilhavam o mesmo propósito: dignificar a memória dos seus encomendantes por toda a eternidade.

Muito embora a nossa perspectiva seja, acima de tudo, a da História da Arte, devemos sublinhar que o avanço do conhecimento sobre os retábulos de argamassa só será possível através da colaboração de outras áreas do conhecimento científico, no sentido de alcançar conclusões sólidas sobre este património e os seus materiais constituintes.

O estudo da ornamentação retabular na igreja setecentista de São Francisco de Assis, em São João del-Rei

Patrícia Urias¹



1. O universo dos empreendimentos arquitetônicos e artísticos em Minas Gerais setecentista

Ao abordar os trabalhos artísticos realizados na Capitania de Minas Gerais, mais precisamente sobre a ornamentação retabular da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei, tema desse trabalho, torna-se importante tratar sobre como eram o universo arquitetônico e o artístico do Setecentos. O panorama encontrava-se da seguinte forma: as profissões que mais se destacavam nas empreitadas eram de juizes de ofícios, ou presidente, escrivães, também chamados de secretários, pedreiros, entalhadores, canteiros, carpinteiros, rebocadores (em pedra e gesso) que poderiam atuar como louvados², dependendo da obra que fosse analisada. Os profissionais que se destacavam nas construções, como pedreiros, canteiros, carpinteiros poderiam chegar a chefes de construção, podendo, dessa forma, serem responsáveis pelos ofícios na qualidade de mestres de obras, como foi o caso do português Francisco de Lima Cerqueira³. Havia também os homens de fábrica, serventes e escravos.

No que tange a ascensão de Lima Cerqueira pode-se dizer que foi gradativa. Conforme observado por Dangelo:

“sua inserção no seletor mercado das grandes obras de construção também foi lenta, fato também verificado na carreira de outros imigrantes. Para conseguir reconhecimento, utilizou a mesma estratégia já verificada na carreira artística de outros mestres-de-obras conhecidos

¹ Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013/2017). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Teve sua viagem financiada pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) e pela CAPES.

² Pessoa designada, por autoridades ou partes contratantes, para examinar e avaliar o exato cumprimento das condições estipuladas para uma obra de construção ou trabalho similar a respectiva execução. No período colonial mineiro, os louvados eram sempre escolhidos entre mestres ou oficiais especializados no ramo relativo à obra em exame. Verbetes presentes em: Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo, Reinaldo Guedes Machado, *Barroco Mineiro - Glossário de arquitetura e ornamentação* (Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho, 1979), 60.

³ Patrícia Urias, "Um mestre de obras português na Comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei", IX Colóquio luso-brasileiro de História da Arte – homenagem aos 200 anos de morte de Antônio Francisco Lisboa – O Aleijadinho, (novembro 2014): 1-17, <http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf> (Acesso em 01 de agosto de 2015).

do período o deslocamento para mercados menos concorridos para conseguir trabalho e reconhecimento profissional com mais facilidade”⁴.

Neste período ainda não havia um ofício reservado exclusivamente aos arquitetos, isto é, “aqueles que forneciam a planta (risco) e o desenho (traça) de uma construção”⁵.

Em Portugal havia uma cultura de primazia da fábrica sobre a parte intelectual e os riscos não eram muito valorizados. Devido a isso poderiam ser feitos por “pessoas das mais variadas condições, sendo eles arquitetos, pedreiros, entalhadores, artistas dos mais diversos ofícios, ou simples curiosos”⁶.

Na Capitania de Minas Gerais pode-se dizer que era bastante semelhante a Portugal, pois os riscos eram propostos por qualquer pessoa que tivesse algum conhecimento na área de arquitetura, quer pela prática em algum ofício ligado à construção, como pedreiros, carpinteiros, entalhadores, pintores, dentre outros, quer intelectualmente como os padres ou ainda tecnicamente, como no caso dos engenheiros militares, que pela habilidade com a geometria e por serem construtores de fortalezas, eram contratados para projetarem as igrejas. Sendo especialistas na arte de construir e projetar estavam a par das técnicas utilizadas na Metrópole, recorrendo-se a elas sempre que possível. Como foi o caso do engenheiro militar Pedro Gomes Chaves, a quem foi atribuído o projeto da matriz do Pilar, em Vila Rica, Minas Gerais.

Diante disso percebe-se que tanto no universo arquitetônico, quanto no artístico luso-brasileiro setecentista a parte intelectual do ofício de arquiteto era notadamente dissociada da parte material. O mestre de obras, quando executava o seu ofício poderia ser baseado em uma planta que era feita por outro profissional, ou ainda arrematava uma determinada obra e esta por sua vez era repassada a outro profissional, para que ele pudesse executar o serviço. Como foi o caso do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, na Vila de São João del-Rei. Obra arrematada por Francisco de Lima Cerqueira e repassada a Luís Pinheiro, para a sua execução.

O referido exemplo por ser observado também, com maior clareza na documentação analisada principalmente no caso da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Vila Nova da Rainha de Caeté, onde o mestre pedreiro, Antônio da Silva Herdeiro, responsável pela construção da capela recebeu inúmeras recomendações para executar a obra⁷, tendo sempre que observar o que estava estabelecido na planta que não havia sido riscada por ele.

No caso da igreja de Nossa Senhora do Carmo pode-se observar um fato parecido com a do Bom Sucesso, a diferença é que neste caso existe o registro do autor do risco da capela-mor que foi Manoel Francisco Lisboa⁸, mas quem a arrematou e encabeçou a construção foi João Alves Vianna⁹, sendo também obrigado, da mesma forma que Silva Herdeiro, a executar

⁴ André Dangelo, “Francisco de Lima Cerqueira um arquiteto e construtor minhoto nas Minas Gerais.” *Revista Mínia*, Braga: Associação para a defesa, estudo e divulgação do patrimônio cultural e natural – ASPA, núm 13 (2014): 249-272.

⁵ Germain Bazin, *A arquitetura religiosa barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Editora Record, 1956), 43.

⁶ Eduardo Pires de Oliveira, *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios* (Braga: APPACDM, 2001), 33.

⁷ Cf. Arquivo Público Mineiro - Casa dos Contos, códice 1101, fl. 41. “As mais paredes fará o mestre aquilo que a planta mostrar (...) Fará o mestre o presbitério na capela – mor com os degraus que a planta mostrar e com a perfeição que permitir a arte (...).”

⁸ Cf. 1º Livro de Termos e deliberações, fl. 107 “(...) ahi apareceu presente Manoel Francisco Lisboa, com o risco para a nova obra da capela que esta determinado fazerse, e sendo apresentado, e visto por todos uniformemente o aceitarão, e aprovarão, ordenando se pagasse ao dito Lisboa cinquenta oitavas de ouro (09 de agosto de 1766) Publicação: Francisco Antonio Lopes. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21

⁹ Cf. 1º Livro de Termos e Deliberações, fl. 109 (...) será o rematante obrigado a fazer todas as paredes na forma da planta e seus perfis, que estas serão feitas de pedra, cal e areia com toda a segurança como se costuma fazer semelhantes obras

o que estava determinado na planta. No tocante a igreja de São Francisco de Assis, em Vila Rica o projeto é atribuído a Antônio Francisco Lisboa, mas quem foi o arrematante da obra e a executou foi Domingos Moreira de Oliveira e no que respeita aos trabalhos realizados na igreja de São Francisco de Assis, de São João del-Rei pode-se dizer que possivelmente, o Aleijadinho tenha dividido a empreitada com o mestre de obras Francisco de Lima Cerqueira. Uma parceria entre os dois durou em torno de 20 anos¹⁰.

Importante ressaltar que o risco era mencionado pela primeira vez no termo pelo qual decidiam “por em praça” algum trabalho. Quem iria executar a obra assinava o contrato de acordo com o risco que era aprovado, ou ainda segundo o risco que lhe era apresentado. Como no caso do risco da capela-mor do Carmo, onde:

“apareceu presente Manoel Francisco Lisboa com o risco para a nova obra da Capella que esta determinado fazerse, e sendo apresentado, e visto por todos uniformemente o aceitarão, e aprovarão, ordenando se pagasse ao dito Lisboa, cinquenta oitavas de ouro.”¹¹

É importante observar que o fato de o autor do risco não ser o arrematante da obra acarretava inúmeras alterações no risco original. Essa prática era considerada comum no período e era o que dava às construções o caráter de obras coletivas. Esse detalhe é percebido na citação seguinte, onde o mestre pedreiro João Alves Vianna sugere modificações no projeto primitivo da capela-mor da igreja do Carmo. Pedindo que:

“se visse e examinasse o risco, da mesma obra, e se ponderasse que a parede que fica por detraz da escada que vai para o camarim, mostrava no risco três palmos, e meio de grossura, e para segurar a obra que se ouvesse de fazer hera muito poulas (sic) larguras, e que de necicidade devia ter quatro palmos e meio de grossura, em toda a sua altura”.

Essas modificações são entendidas melhor a partir da análise do documento, datado de 23 de julho de 1799, relativo às alterações realizadas no risco original da igreja de São Francisco de São João Del Rei. Somente após o risco posto em execução percebia-se a necessidade de ser modificado. O mestre Francisco de Lima Cerqueira foi chamado para dar explicações sobre as inúmeras alterações feitas no risco original e na ocasião disse o seguinte:

“Não que o risco tenha defeitos, porém algumas coisas só quando se fazem se vê a impossibilidade de as por conforme o sentido do emanuense. E como se acha ser conveniente fazer a capela – mor mais comprida do que trata o mesmo risco, para melhor comodidade do altar – mor, e escada para o camarim, e também se achou ser conveniente não se abrirem duas portas na capela – mor que o dito risco trata e se acham nesta. Também se achou ser conveniente que as frestas da mesma capela-mor não fossem feitas pelo feitio e tamanho que traz o risco e sim por outro feitio e maiores para por elas se receber, mais luz na dita capela-mor, e para assim ficarem com mais graça”¹².

toda a pedra (...) deviam ser feitas também todas as portadas que mostra a planta e perfis, assim de portas e janelas e frestas do coro, das tribunas e do consistório e todas hão de ser de cantaria lavrada a escoda com toda a perfeição. (12 de outubro de 1766) – Publicação: Francisco Antonio Lopes. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21.

¹⁰ André Dangelo e Vanessa Brasileiro, *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios sobre o tema* (Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG 2008), 197.

¹¹ Cf. 1º Livro de Termos e Deliberações – fl. 107 (9 de agosto de 1766) Publicação: Francisco Antônio Lopes. *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto*. (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21.

¹² Cf. 2º Livro de Termos e Deliberações, f. 114 v. Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João Del Rei. Termo que se faz a respeito de algumas declarações tendentes ao curso da obra da nova igreja de São Francisco de

No fragmento documental acima pode ser notada a preocupação por parte do arquiteto e mestre de obras Francisco de Lima Cerqueira em corrigir o risco realizado por Antônio Francisco Lisboa, já que percebeu que seria impossível colocar em prática o que havia sido pensado por seu colega de profissão.

Dessa forma no que tange os empreendimentos arquitetônicos e artísticos no período setecentista, conforme salientado anteriormente na maioria das vezes eram atribuídos por adjudicação e o profissional que desejasse assumir as obras que eram “postas em praça” deveria estar disposto a seguir uma série de etapas até conseguir arrematar e levar a empreitada à diante. Esta forma de assumir uma determinada obra também era praticada, conforme abordado, nas oficinas de Portugal. A etapa de apresentação do risco, citada acima, feita por algum profissional ligado ao universo da construção, ou ao universo artístico era seguida por um edital de arrematação.

Em Portugal, mais precisamente na cidade de Porto, quando aconteciam os pregões das obras, principalmente as que eram consideradas as mais importantes, o processo era iniciado com “a colocação de editais nas partes públicas da cidade e fora dela”¹³. O processo, de arrematação de obras, tal qual acontecia em Porto¹⁴, Lisboa e naturalmente em outras partes de Portugal, pode ser percebido nas documentações relativas às concorrências e arremates das obras da igreja do Bom Sucesso¹⁵, do Carmo¹⁶ e São Francisco de Assis, tanto de Vila Rica, quanto de São João del-Rei.

Todo profissional que pertencesse ao universo construtivo e artístico que estivesse disposto levar a cabo alguma obra deveria estar no dia e local determinados pelo edital. É importante observar que um dos critérios que fazia com que o profissional tivesse boas chances de arrematar as obras era o valor do lance que ele dava no momento das arrematações. Os locais de arrematação das obras geralmente eram a Casa dos Contos da Real Fazenda¹⁷ em Vila Rica, ou na própria casa do Provedor da Real Fazenda¹⁸ ou ainda na sede onde se reuniam os Irmãos da Ordem Terceira que estivesse interesse na contratação de profissionais para a construção e ornamentação das igrejas¹⁹.

Assis – São João Del Rei – 1779. Publicação: Luis Alvarenga, “Francisco de Lima Cerqueira: o artista e suas obras.” *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. São João del Rei*, núm. 2 (Janeiro 1975): 43-71.

¹³ Cf. 1º Livro de Termos e deliberações, fl. 249 (4 de abril de 1784) – (...) fazendose lavrar Iditae e fichalos nas partes, ou lugares mais públicos desta vila, cidades Mariana, Caethe, Sabará, Congonhas do Campo e Vila de São João Del Rei.” Publicação: Francisco Antônio Lopes. *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 67-68.

¹⁴ Joaquim Jaime B. Ferreira-Alves, “O Porto na época dos Almadas. Architectura. Obras Públicas.” (Tese de doutoramento em História da Arte Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1990).

¹⁵ Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fls. 91 v. “Os dias dos editaos (*sic*) que nesse passaram para efeito de se alcançar a obra da sobredita Capela-mor na forma que determina a Ordem de Sua Magestade (...).

¹⁶ Cf. 1º Livro de Termos e deliberações, fl. 107 “(...) e se fixassem Editae para se por em praça a obra pelo mesmo risco, e na forma das condições que para isso se havião feyto.” (9 de agosto de 1766) – Publicação: Francisco Antônio Lopes. *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto*. (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 21.

¹⁷ Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 93. “Aos vinte e três dias do mês de Março de mil setecentos e cinquenta e seis nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto em a Caza dos Contos da Fazenda Real. (...)”.

¹⁸ Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 91. “Anno do nascimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil setecentos e sincoenta e seis aos vinte dias do mês de Abril do dito anno, nesta Villa Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto, em caza de rezidencia do Doutor Provedor da Fazenda Real Domingos Pinheiro, Cavaleiro Profeço na Ordem de Christo”.

¹⁹ “Anno do nassimento de Nosso Senhor Jezus Christo de mil sete centos sessenta e seis aos vinte e sete dias do mês de Dezembro nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto, em a freguesia de Nossa Senhora da Conceição da dita vila sendo na caza da Venerável Ordem Terceira de São Francisco desta mesma vila (...)”. Publicação: Raimundo Trindade. *São Francisco de Assis de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951), 293.

O profissional que desejasse arrematar a obra deveria estar disposto, além de dar o menor lance, como foi dito fazer a edificação de acordo com “a forma da planta, suas condições e apontamentos, conforme detremina a Ordem de Sua Magestade”²⁰.

Nos documentos analisados fica evidente que havia uma norma para se realizar os pregões de arrematação. Estes eram feitos seguindo os ritos oficiais que eram utilizados pelo Senado da Câmara. No rito da arrematação o porteiro do auditório afrontava os arrematantes²¹. Punha um ramo verde na mão de quem desse o melhor lance e assim ganhasse a concorrência. Francisco Lopes publicou um documento minucioso alusivo ao momento da arrematação para a construção da igreja do Carmo e é a partir deste documento pode ser entendido como se dava o procedimento de arrematação das obras:

“A certa altura, com voz alta e inteligível e bem percebida dos presentes, apregoou o Porteiro dos Auditórios: que coatro mil cruzados trezentos e sincoenta mil reis querião pela dita obra na forma dos riscos, e condições, e azolejos com pagamentos na forma nelas declarados, se havia quem por menos o fizesse se chegasse a ele receberia seu lanço afronta fazia por que menos não acharia, se menos achava, menos tomara, e lhe dava húa, duas, e outra piquenina. Apregoou novamente, terminando por dizer que lhe dava húa, duas, e por não haver menor haver chegando a pessoa do sobredito lançador Manoel Francisco de Araújo, disse dou lhe três, pois se menos me não dão fassa lhe muito bom proveito, e com as coaes solenidades, observadas as mais de Direito ouve a meza a rematação por feita com todas as cláusulas, condições, e obrigações expressas neste auto”²².

É importante ressaltar que para se conquistar a confiança por parte dos especialistas da área, era importante além de ser competente ser também dono de uma estrutura material e física, que propiciasse ao arrematante levar a diante a empreitada e, além disso, assumir todas as dificuldades e riscos que inevitavelmente apareceriam no decurso das obras arrematadas quer fossem elas públicas ou privadas. A esta estrutura, conforme já visto, recebeu o nome de “fábrica”.

Diante disso é notável a importância para o universo da arquitetura e artístico de personagens como Antônio da Silva Herdeiro, Domingos Moreira de Oliveira, João Alves Vianna, Francisco de Lima Cerqueira, dentre outros, que de acordo com o que foi analisado arremataram as construções das igrejas de Nossa Senhora do Bom Sucesso, São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Carmo, ambas em Vila Rica e São Francisco de Assis, em São João del-Rei respectivamente. Contratando, com a anuência das irmandades, profissionais tanto do campo construtivo, quanto artístico para levarem as obras até o fim de sua execução atestando, assim, a sua competência.

2. A ornamentação retabular da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei

A vida religiosa das Minas Gerais setecentista tinha uma feição marcadamente urbana, envolvendo a construção de igrejas, com interiores ornados, contendo ricos cerimoniais,

²⁰ Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 91 v.

²¹ Cf. Arquivo Público Mineiro – Casa dos Contos – Códice 1075, fl. 91 v. e 92. “O dito porteiro afrontando as pessoas que ali se achavam e passavam e por não achar quem menos lanço lhe desse fez pergunta se rematava e visto pelo dito Doutor Provedor e que com efeito não havia quem menos lanço desse mandou ao dito porteiro fizesse mais deligências e que entam afrontasse e rematasse (...).

²² Francisco Lopes, *História da Construção da igreja do Carmo de Ouro Preto* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942), 68.

procissões apoteóticas, como as descritas por Ávila²³, festividades carregadas de brilhantismo, sendo tudo isto fruto do gerenciamento das associações leigas, conforme salienta Boschi “a história das confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras se confunde com a própria história social das Minas Gerais do Setecentos”²⁴.

Ficava a cargo tanto das confrarias quanto das irmandades a construção dos templos e capelas, assim como as licitações para a escolha dos profissionais, que executariam os ofícios de ornamentação retabular presente no interior das edificações.

As irmandades possuíam relevância religiosa, social e também cultural, pois essas faziam o papel de mecenas e incentivadoras dos artistas, financiando as construções de inúmeros, ricos e decorados templos ornados tanto em sua parte externa, quanto em sua parte interna, como foi o caso da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei, edificada e ornada com o patrocínio da Irmandade de São Francisco de Assis na contratação dos profissionais responsáveis tanto pela construção, quanto pela execução do retábulo-mor.

De 1781 a 1784, diligenciou-se a feitura do retábulo²⁵. Conforme documentação pertencente à referida irmandade foi deliberado em 08 de janeiro de 1781, em Mesa que se fizesse o risco para o retábulo da capela-mor e juntamente com ele fossem encomendadas também as guarnições, o arremate das frestas, o óculo e também o barrete, que comporia o retábulo-mor. Constam também no documento as condições, impostas pela Ordem, que deveriam estar presentes na fatura do retábulo.

A arrematação do retábulo ficou a cargo de Francisco de Lima Cerqueira que repassou-a aos mestres entalhadores Luís Pinheiro de Souza e José Maria da Silva. Por ser um profissional com experiência comprovada o entalhador José Maria da Silva foi convidado a ser louvado na obra do retábulo²⁶. Ficando decidido, posteriormente, que Luís Pinheiro seria o único mestre que conduziria a obra até o final²⁷. E é provável que Luis Pinheiro tenha executado juntamente com Antônio Martins a talha do retábulo conforme relata Joaquim José da Silva, o segundo vereador de Mariana, no Registro de Fatos Notáveis.²⁸

No que diz respeito à parte ornamental do retábulo da igreja de São Francisco de Assis, objeto desse estudo, pode-se dizer que o coroamento é feito pela composição escultórica da Santíssima Trindade (**Fig. 1**), grupo que logo chama a atenção do espectador pelas cores vibrantes com as quais foram pintadas. A Santíssima Trindade é adorada por dois anjos adultos posicionados em volutas esculpidas e assentadas sobre o entablamento. As figuras de Deus Pai, Filho e Espírito Santo estão circundadas por cabeças de querubins que se interligam aos ornamentos do barrete que adorna o teto.

Na parte inferior da estrutura retabular ainda estão presentes colunas salomônicas simetricamente dispostas em pares em cada lado. Característica ainda dos retábulos joaninos, mas que receberam um aspecto leve e despojado, que nesse caso já são característicos ao estilo

²³Afonso Ávila, *Circularidade da ilusão e outros textos* (São Paulo: Perspectiva, 2004), 11-38.

²⁴Caio Boschi, *Os leigos e o poder – irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais* (São Paulo: Ática, 1986), 3-11.

²⁵Geraldo Guimarães, *São João del-Rei: século XVIII – História Sumária* (São João del-Rei: Edição do autor, 1996), 57-60.

²⁶Judith Martins, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (Rio de Janeiro: MEC, 1974), 235.

²⁷Livro 2º de Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, fls. 133.

²⁸Cássio Lanari, “Registro da Ordem Régia de 20 de julho de 1782 no Livro da Câmara de Mariana - prova da existência do Livro de Registros de Fatos Notáveis da Câmara de Mariana e da memória escrita pelo Vereador Segundo em 1790.” *Revista do Anuário do Museu da Inconfidência*, núm. 6 (outubro 1978): 233-239.

rococó. Dotadas de capitéis compósitos, elas possuem o terço inferior estriado e grinaldas que envolvem todo o fuste, acompanhando o movimento helicoidal da coluna, que já possui nesse momento uma policromia, composta pelo branco e o dourado, onde o fundo branco ganha evidência, sem a sobrecarga de ornamentos, formando um conjunto harmonioso.



Fig. 1 - Coroamento do retábulo da igreja de São Francisco de Assis.
(Fotografia da autora, 2015)

No intercolúnio estão presentes nichos que abrigam as imagens de Santa Rosa de Viterbo e de Santa Isabel. Santas que fizeram parte da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Localizados na peanha dos nichos e dispostos ao redor do sacrário pode-se perceber a presença de anjos que esboçam um leve sorriso nos lábios, denominados anjos sorridentes (**Fig. 2**) e conforme Oliveira:

“Esses anjos, sorridentes, que constituem uma característica específica do rococó religioso de São João del-Rei, aparecem tanto na talha do retábulo quanto nos revestimentos laterais da capela-mor e na marcação das arestas do forro. Apresentam-se às vezes em posições curiosas, que acentuam seu espírito lúdico”²⁹.

Conforme já observado e ressaltado no fragmento acima elementos rococó se fazem presentes na talha do retábulo da igreja de São Francisco de Assis. Mesmo com a presença das já citadas colunas salomônicas, que serão substituídas, nos novos templos por colunas retas, o estilo rococó já se impõe no referido retábulo.

²⁹ Myriam A. Ribeiro de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos, *Igreja de São Francisco de Assis in Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* (Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010), 45-66.



Fig. 2 - Anjos sorridentes.
Detalhe da base do sacrário.
(Fotografia da autora, 2015)

No ápice do trono, em posição de destaque está o orago. São Francisco de Assis é representado de joelhos e com as mãos elevadas diante do Cristo crucificado. A cena retrata São Francisco de Assis, no Monte Alverne recebendo os estigmas. O trono é escalonado e em sua base encontra-se posicionada a virgem Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (**Fig. 3**).



Fig. 3 - Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei/MG.
(Fotografia da autora, 2015)

Importante observar que as gravuras (**Fig. 4**) encontradas em bibliotecas e arquivos portugueses e que circularam na Capitania de Minas Gerais guardam semelhanças com os elementos decorativos presentes tanto na base do retábulo, quanto nos degraus do trono (**Fig. 5**). Os elementos decorativos, nesse caso específico, remetem às gravuras de Carl Pier. Estas gravuras receberam atenção da historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira³⁰ e graças a intensa circularidade cultural praticada no Setecentos, elas chegaram à Capitania de Minas Gerais, através principalmente dos tratados de arquitetura, circulando no meio cultural e possivelmente tenham passado pelas mãos de artistas da Vila de São João del-Rei, sendo reproduzidas nos retábulos da referida vila, conforme observa-se abaixo.

As referidas gravuras foram importantes veículos de divulgação internacional do rococó religioso, não só em grandes centros, conforme lembra Oliveira³¹, mas também em pequenos povoados. Ratificando, assim, o caráter popular do estilo.



Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Motivo *rocaille*. Fonte: Gravura de Carl Pier publicada por Marie-Thérèse Madroux França, 1973; Elemento decorativo. (Fotografia da autora, 2015)

3. Considerações finais

Ao tratar o tema alusivo à ornamentação retabular da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei tornou-se importante analisar como era o universo arquitetônico e artístico no qual os mestres de obras e artistas estavam inseridos.

Para tanto foi necessário também analisar e discorrer acerca dos trâmites para a construção e ornamentação de quatro edificações religiosas: a de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Vila Nova da Rainha de Caeté, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis, ambas em Vila Rica, chegando a igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei. Sendo importante entender como se davam as normas que regiam os empreendimentos relativos tanto à parte arquitetônica, quanto a parte artística.

³⁰ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 91-97.

³¹ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 91-97.

Dessa forma foi relevante abordar também o papel notável que as irmandades tiveram no contexto cultural do Setecentos mineiro e seu importante patrocínio, tanto para edificar, quanto para ornamentar as igrejas da Capitania de Minas Gerais, não sendo diferente com a igreja de São Francisco de Assis que foi edificada contando com o apoio irrestrito da irmandade de São Francisco de Assis.

A ornamentação retabular que a igreja de São Francisco de Assis recebeu, quando do término de sua edificação foi analisada nesse trabalho e pode ser considerada um dos marcos do estilo rococó em Minas Gerais, mesmo contendo resquícios do estilo joanino, como por exemplo, as citadas colunas salomônicas, presente de forma harmônica no retábulo, o estilo rococó se impõe abrindo caminho ao despojamento ornamental e à simplificação das estruturas.

Fontes Manuscritas

Arquivo Público Mineiro (APM) - Casa dos Contos - Códice 1101, fl. 41.

Arquivo Público Mineiro (APM) - Casa dos Contos - Códice 1075, fls. 91 v, 92, 93.

Livro de Pastorais e Termos da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de São João del-Rei, fls. 133, 1751-1832.

Bibliografia

Alvarenga, Luís de Melo. "Francisco de Lima Cerqueira: o artista e suas obras." *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei. São João del Rei*, núm. 2 (Janeiro 1975): 43-71.

Ávila, Affonso. "O salto atlântico do Barroco," in *Circularidade da ilusão e outros textos*. 11-38. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Ávila, Affonso. *Barroco Mineiro: Glossário de ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho, 1979. Verbete: 60.

Bazin, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

Boschi, Caio César. *Os leigos e o poder – Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1987.

Dangelo, André Guilherme Dornelles, e Vanessa Brasileiro. "O Aleijadinho em São João del-Rei". In: *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios sobre o tema*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.

Dangelo, André Guilherme Dornelles, "Francisco de Lima Cerqueira um arquiteto e construtor minhoto nas Minas Gerais." *Revista Mínia*, Braga: Associação para a defesa, estudo e divulgação do patrimônio cultural e natural – ASPA, núm. 13 (2014): 249-272.

Ferreira-Alves, Joaquim Jaime B. "O Porto na época dos Almadás. Arquitectura. Obras Públicas." Tese de doutoramento em História da Arte Porto: Faculdade de Letras do Porto, 1990.

Guimarães, Geraldo. *São João del-Rei: século XVIII – História Sumária*. São João del-Rei: Edição do autor, 1996.

Lanari, Cássio. "Registro da Ordem Régia de 20 de julho de 1782 no Livro da Câmara de Mariana - prova da existência do Livro de Registros de Fatos Notáveis da Câmara de Mariana e da memória escrita pelo Vereador Segundo em 1790." *Revista do Anuário do Museu da Inconfidência*, núm. 6 (outubro 1978): 233-239.

Lopes, Francisco Antonio. *História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.

Martins, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC, 1974.

Oliveira, Eduardo Pires de. *Riscar, em Braga, no século XVIII e outros ensaios*. Braga: APPACDM, 2001.

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro., e Olinto Filho de. *Igreja de São Francisco de Assis in Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes* Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.

Urias, Patrícia. "Um mestre de obras português na Comarca do Rio das Mortes: Francisco de Lima Cerqueira e suas obras na Vila de São João del-Rei." in *IX Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte em homenagem aos 200 anos da morte de Antônio Francisco Lisboa - o Aleijadinho*, núm. 1 (Novembro 2014): 1-17.

<http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/18.pdf> (Acesso em 01 de agosto de 2015).

Fé e espetáculo: o retábulo franciscano no Nordeste do Brasil Colonial

Ivan Cavalcanti Filho¹, Maria Berthilde Moura Filha²



Introdução

No interior do templo católico, o retábulo constitui um expressivo componente formal, na medida em que se funde com a estrutura mais importante e mais sagrada daquele espaço – o altar – emoldurando o mesmo e compondo o seu cenário. Sob o ponto de vista estético e material, a estrutura que apresenta e as proporções que assume no espaço eclesiástico contribuem para ser o retábulo um eficaz indicador do estilo arquitetônico ao qual o edifício religioso está filiado. O estágio de elaboração a que chegou na Igreja pós-tridentina, calcada no uso da arte como veículo pedagógico para atrair os fiéis, consolidou de forma definitiva sua hegemonia diante dos outros componentes formais e simbólicos do espaço religioso cristão.

O presente trabalho se propõe a estudar o retábulo produzido pelos franciscanos no Nordeste do Brasil colonial, destacando as versões que incorporou durante quase dois séculos e meio, quando compôs os cenários dos altares de igrejas e capelas da Ordem através de elementos formais e decorativos diversificados, característicos de cada fase que representou. Para tanto, o ensaio trata da origem da palavra retábulo, historia a gênese da estrutura e faz uma rápida incursão no processo evolutivo porque passou, com vistas a dar suporte à referência que faz sobre os modelos que guarneceram o espaço sagrado franciscano como propaganda da doutrina católica, inclusive quando transfere seu efeito simbólico e monumental para a frontaria da igreja. Os dados textuais e iconográficos apresentados procuram refletir, em termos de arte e arquitetura, o grau de sofisticação formal a que chegou o retábulo enquanto promotor da fé através da espetacularização da arte, numa retórica uníssona com o Concílio de Trento e as prerrogativas contra-reformistas.

¹ Arquiteto e professor Associado III da Universidade Federal da Paraíba (Brasil), vinculado à Graduação em Arquitetura e Urbanismo, onde coordena a área de Teoria e História e leciona disciplinas correlatas. Integra o corpo docente do Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LPPM).

² Arquiteta e professora Associada I da Universidade Federal da Paraíba, com atuação na graduação e na pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, onde coordena o Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LPPM) e ministra disciplinas relativas a intervenções em áreas históricas.

Etimologia e antecedentes

Segundo Corona e Lemos, o retábulo consiste numa estrutura de madeira entalhada ou de pedra lavrada “que guarnece uma parede em que se encosta um altar possuindo nichos e pranchas para imagens ou caixilhos para quadros ou baixos relevos”³. O dicionário temático *Thesaurus* o define como uma “estrutura colocada atrás do altar e que emoldura uma ou várias representações de cenas ou figuras religiosas pintadas ou em relevo...”, podendo variar desde um políptico até uma composição arquitetônica construída na parede de fundo do altar⁴. Considerando tais definições, a palavra retábulo expressa seu próprio significado, já que vem do latim *retro tabula*, termo originário da gênese da estrutura, quando o altar cristão primitivo, originalmente concebido como uma peça livre – uma mesa – colocada diante da abside da igreja paleocristã, é recuado em direção ao leste litúrgico do templo, e adossado à respectiva parede, formando com a estrutura vertical supracitada um só corpo⁵.

Nesses termos, para um melhor entendimento sobre o retábulo, é imprescindível que se teça algumas considerações sobre sua evolução no interior do templo cristão, principalmente no tocante à estreita relação que possui com o altar, ponto focal e objeto mais sagrado do culto católico, em cuja superfície se celebra através do ato litúrgico da missa, o sacrifício de Cristo – quando o pão se transforma em Seu corpo e o vinho se torna o Seu sangue na Eucaristia. A hegemonia do altar no templo cristão é reiterada por duas características básicas inerentes ao mesmo: sua localização privilegiada no arranjo físico do espaço sagrado, e sua posição elevada “em relação a tudo o que o rodeia”⁶. Por analogia, tal *status* se estende ao retábulo que, ao ser incorporado ao altar, intensifica a sacralidade deste através da iconografia e dos recursos simbólicos nele empregados.

Sobre o altar isolado, é oportuno destacar sua morfologia inicial, que remetia àquela de um sarcófago, simbolizando a antiga prática adotada pelos cristãos primitivos de celebrarem as cerimônias religiosas nas catacumbas, sobre os túmulos dos mártires. A exigência do Concílio de Paris (ano 509), que a peça fosse em pedra devia igualmente contemplar as regras para sua construção, que, caso fosse executada em material inferior, como a madeira, por exemplo, teria de incluir no meio do altar uma pedra benta pelo bispo – a pedra *ara*⁷.

A fusão do altar com o retábulo foi um processo gradativo, resultante de uma série de transformações porque passaram as práticas litúrgicas do culto cristão, desde as catacumbas, passando pelos domicílios, até alcançarem os templos religiosos propriamente ditos. Estes eram inicialmente construídos próximos a um *martyrium*, de modo a poder incluí-lo como centro de convergência sobre o qual ficaria o altar. Entre os séculos IV e IX, essa mesa, ainda isolada, porém fixa no centro litúrgico do templo, o *presbyterium*, era pequena, devendo adequar suas dimensões apenas aos objetos de culto – o livro dos Evangelhos e os vasos sagrados do pão e do vinho⁸.

³ Eduardo Corona e Carlos A. C. Lemos, *Dicionário da Arquitetura Brasileira* (São Paulo: São Paulo Livraria Editora Ltda, 1972), 409.

⁴ Natália Correia Guedes, org., *Thesaurus: Vocabulário de Objetos do Culto Católico* (Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004), 23-24.

⁵ Maria Isabel Rocha Roque. *Altar Cristão: evolução até a Reforma Católica* (Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004), 41-42.

⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt, *Dicionário de Símbolos* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995), 40.

⁷ Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura. Esculptura, Architectura e Gravura* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1875).

⁸ Roque, *Altar Cristão: evolução até a Reforma Católica*, 31, 35.

Nos locais onde não havia *confessium*, por ali não estar sepultado nenhum mártir da Igreja, foi comum o recurso às relíquias dos santos, que foram incorporados ao altar ao longo de sua evolução, servindo como fonte de inspiração, de devoção, e sobretudo de sacralização da mesa. É importante destacar que o altar, localizado na zona da abside do templo, podia ser provido (e promovido) por zimbório – grande cobertura cupuliforme ou piramidal montada sobre quatro colunas que protegia a mesa sagrada e a dignificava – conforme podem atestar os altares de S. Paulo, em Roma, e S. Ambrósio, em Milão⁹.

Mais tarde, já na virada do milênio, o culto às relíquias tomou nova dimensão, introduzindo a *capsa*, pequena urna com a relíquia, sobre o altar, junto com os outros objetos de culto referidos acima. A carência de relíquias suficientes para prover todos os altares induziu ao recurso, no final do século XI, de painéis móveis pintados ou esculpidos com motivos da religião. Essas peças móveis – trípticos e polípticos – eram colocadas na extremidade posterior do altar (defronte ao celebrante), gerando a chamada *retro tabula*¹⁰, ou simplesmente retábulo, a estrutura volumétrica, e por que não dizer arquitetônica, adossada à superfície parietal atrás do altar, quando já se consolidava sua transferência e fixação à parede de fundo da abside – o leste litúrgico da igreja.

Nesse contexto são emblemáticos os retábulos góticos construídos a partir do século XIII, quando a verticalização própria do estilo alavancava a monumentalidade dessas megaestruturas, induzindo os fiéis à contemplação das pinturas ou esculturas ali apresentadas, e, desviando do ponto focal da igreja traduzido no altar-mor. Ao mesmo tempo, as múltiplas capelas existentes nas naves laterais que compunham o interior do templo constituíam pólos paralelos que desviavam o foco da mesa sagrada. Essas naves foram igualmente recorrentes durante a Renascença, quando a iconografia das grandes obras artísticas dos retábulos exaltava a natureza humana de Cristo e de Maria assim como o cotidiano dos santos, empreendimentos esses que contribuíam para desvios de interpretação da fé católica, além de alimentarem, face aos custos envolvidos, a prática da venda de indulgências, um dos vetores para a formação do Protestantismo.

O retorno à exaltação do leste litúrgico só foi consolidado através do Concílio de Trento (1545-1563), que estimulou a construção da igreja com nave única, livre de obstruções que impedissem a visibilidade do seu ponto focal – o altar-mor conjugado com o retábulo e todo o aparato devocional ali disposto. Nesse sentido, as igrejas jesuítas *Il Gesù*, em Roma, e São Roque, em Lisboa, tornaram-se exemplares eficazes dessa recomendação tridentina, cujo objetivo principal era restaurar a hegemonia do ato litúrgico celebrado no altar, então valorizado pelos elementos simbólicos do retábulo.

Foi segundo tal retórica contra-reformista que a Igreja foi instituída no Brasil a partir de meados do século XVI, quando o apelo à arte sob a égide do Padroado Régio constituiu sua propaganda mais eficaz, inclusive no contexto dos franciscanos, cuja prática basilar era a pobreza. No âmbito da arquitetura religiosa produzida no período colonial, os frades menores realizaram obras com interiores totalmente recobertos na talha dourada, os quais se tornaram ícones do patrimônio histórico e artístico brasileiro, como a igreja franciscana de Salvador (BA) e a Capela Dourada do Recife (PE). Dentro desse valioso repertório arquitetônico se destacam

⁹ *Ibid.*, 37.

¹⁰ *Ibid.*, 40-46.

os retábulos que, como foi defendido acima, constituem imponentes, e simbólicos, expositores da arte sacra católica romana.

O retábulo franciscano no Nordeste colonial

Como se pôde perceber através do breve histórico acima, a escala de proporção e grandeza assumida pelos retábulos nos interiores dos templos católicos, os potencializou como indicadores morfológicos basilares para a identificação do estilo arquitetônico que caracterizava o edifício. Assim, a natureza românica, gótica, renascentista ou barroca de uma igreja (para não citar outras linguagens do repertório estilístico religioso), era revelada com propriedade através das características gerais dos elementos estruturais e decorativos de seus retábulos, haja vista a hegemonia destes em termos de dimensões e de plasticidade se comparados com outros componentes do interior eclesiástico. A estrutura em tela ainda podia servir como veículo para a identificação de variações formais de um mesmo estilo arquitetônico (caso existissem), igualmente se valendo da diversidade de elementos arquitetônicos, escultóricos e pictóricos que a compunham.

Nesses termos, para efeito de estudo dos retábulos franciscanos, que constitui o verdadeiro objetivo deste trabalho, foi tomada como parâmetro a classificação feita em 1951 pelo estudioso Paulo Santos, quando publicou o resultado de suas investigações acerca da arquitetura eclesiástica produzida no Brasil colonial. Nela foram identificados quatro grupos principais, e cronologicamente subseqüentes, de retábulos: o primeiro grupo, por ele denominado proto-barroco, se verificou no final do século XVI e princípio do XVII; o segundo, chamado barroco seiscentista, abrangeu o período entre a segunda metade do século XVII e início do XVIII; o terceiro, barroco setecentista, compreendeu o intervalo entre o início e meados do século XVIII, e o quarto grupo, barroco-rococó, se estendeu de meados do século XVIII a início do XIX¹¹. Ao adotar tal classificação, o próprio autor admitiu a mesma ter estreita relação com aquela proposta dez anos antes pelo arquiteto Lúcio Costa, quando discorreu sobre a arquitetura produzida pelos jesuítas no Brasil durante o período colonial¹².

É importante ressaltar que, a exemplo de outras instalações religiosas católicas do clero regular, os treze conventos construídos pelos frades de São Francisco no Nordeste do Brasil, fundados entre 1585 e 1660¹³, eram guarnecidos de retábulos não apenas na capela-mor da igreja conventual, mas também nos altares colaterais ao arco cruzeiro, nas capelas laterais da nave da igreja (caso existissem), na sacristia, na capela do capítulo e na sala da portaria. No âmbito das instalações da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência existentes na cerca conventual, os retábulos se fizeram presentes principalmente no altar-mor e altares laterais da capela da irmandade, e na respectiva sacristia, consistório e casa dos exercícios (caso houvesse). Tais estruturas retabulares, independentemente dos espaços onde eram construídas, obedeciam à ordem arquitetônica (e cronológica) vigente, ordem essa que lhes conferia unidade formal e atendia às prerrogativas plásticas próprias a cada um dos quatro grupos mencionados acima, os quais são apresentados a seguir.

¹¹ Paulo F. Santos, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil* (Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951), 168-173.

¹² Lúcio Costa, "A Arquitetura Jesuítica no Brasil," in *Arquitetura Religiosa*, ed. Ayrton Carvalho et al. (São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978), 53-57.

¹³ Ivan Cavalcanti Filho. "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context" (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009).

O retábulo proto-barroco

Tal estrutura retabular foi assim denominada por apresentar na sua morfologia traços que já prenunciavam a liberdade das linhas barrocas, porém ainda estava arraigada a paradigmas do Renascimento. A regularidade geométrica e a sobriedade da composição ditavam o partido adotado, que se baseava nos três princípios clássicos da arquitetura – embasamento, colunas e entablamento. A parte central do retábulo era, via de regra, contemplada com camarim em arco pleno dentro do qual ficava entronada a imagem da devoção titular. A estrutura era flanqueada por colunas com fuste canelado cuja parte inferior, sobreposta a pedestais, era guarnecida de figuras fitomorfas ou antropomorfas. As colunas eram arrematadas por capitéis coríntios sobre os quais ficava assentada arquitrave, friso recheado com relevos florais e cornija com denticulos.

A madeira entalhada foi indubitavelmente o material mais empregado no Brasil para a confecção desses retábulos, sendo depois policromada ou recoberta com folhas ou filetes de ouro. Os retábulos colaterais do arco cruzeiro da igreja do convento de Santo Antônio de Igarassu, em Pernambuco – N. S. das Dores, do lado do Evangelho e São José, do lado da Epístola – apresentam estrutura próxima dessa gramática, que foi mais recorrente nos santuários jesuítas devido à prevalência dos padres da Companhia em solo brasileiro durante o primeiro século da colonização. Os trabalhos de prospecção nos citados retábulos, desenvolvidos durante o processo de restauro do convento entre 1997 e 1999, sugerem que tais peças teriam sofrido intervenção, possivelmente no final do Seiscentos, quando as pilastras separadas por painéis verticais côncavos flanqueando o camarim, que eram anteriormente retas com fuste canelado¹⁴, foram recobertas por talha retorcida para se adequar ao gosto da época. Outra evidência da natureza protobarroca dos retábulos reside na composição dos mesmos – envasamento, coluna e entablamento. Este último, apesar de apresentar curvatura na porção superior ao camarim, devia ser originalmente retilíneo, pousando sobre o mesmo o coroamento com frontão entalhado de “escassa profundidade”, arte final própria do barroco primitivo, que igualmente caracteriza os frontais dos respectivos altares¹⁵.

Mas é o convento de Olinda que apresenta na sua sala capitular, o retábulo franciscano em talha mais aproximado da gramática proto-barroca empregada nas casas jesuítas anteriormente ao barroco propriamente dito. Tal evidência pode ser confirmada na clássica composição de envasamento, coluna e entablamento da peça, que é ‘quebrada’ apenas pela presença de colunas retorcidas e coroamento delineado por contornos de folhagens e encimado por concha estilizada (**Fig. 1**). A antiguidade do espaço, e conseqüente atribuição da fábrica do retábulo à época de construção de estruturas do tipo, podem ser comprovadas inclusive por evidências relativas à ‘cessão’ do cômodo para sepultura de D. Archangela da Silveira e herdeiros em troca da família “paramentar perpetuamente o dito Capítulo”, conforme atesta Frei Jaboatão em 1761¹⁶.

¹⁴ Maria João Espírito Santo Bustorff Silva, org., *Igreja de Santo Antônio de Igarassu* (Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2000), 33, 79.

¹⁵ *Ibid*, 91-92.

¹⁶ Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão, OFM, *Novo Orbe Seráfico Brasília ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*, I, ii (Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858).



Fig. 1 - Convento de N. S. das Neves, Olinda, PE.

Retábulo da Capela do Capítulo.

[Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context" (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 22]

O retábulo barroco seiscentista

Arrematado por arquivoltas concêntricas que partem do entablamento e definem o coroamento do camarim, onde está entronada a imagem da devoção do altar, o retábulo barroco seiscentista constitui a versão mais recorrente nos interiores das casas franciscanas do nordeste colonial, a ponto de ser considerado modelo típico da Ordem. A estrutura era sempre flanqueada por colunas torsas ou 'salomônicas' impregnadas de elementos fitomorfos ou zoomorfos, que davam o toque oriental e bizantino à natureza românica da composição, que no contexto lusitano era chamada Estilo Nacional¹⁷. Como tradicionalmente estava sob a incumbência dos frades menores a guarda do Santo Sepulcro em Jerusalém, acredita-se ser essa a razão para utilizarem tal tipo de colunas¹⁸, além da sua emblemática adoção por Bernini no Baldaquino de São Pedro, em Roma.

O retábulo da capela de Santa Rosa de Viterbo, situado na igreja conventual do complexo franciscano de Cairu, na Bahia, representa com fidelidade um desses exemplares do modelo barroco de raízes seiscentistas. Com 6,52m de altura e 4,80m de largura, a peça foi entalhada e dourada por volta de 1720¹⁹, e ocupa integralmente a parede de fundo da capela da

¹⁷ Mozart Alberto Bonazzi da Costa, *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010), 72.

¹⁸ Santos, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*, 189.

¹⁹ José Dirson Argolo, *O Convento Franciscano de Cairu* (Salvador: IPHAN, 2009), 107.

Ordem Terceira da Penitência do referido convento, se destacando como uma de suas importantes ‘reliquias’. A riqueza ornamental do retábulo é traduzida nos elementos fitomorfos entalhados nos pés-direitos e nas arquivoltas concêntricas – são folhas de acanto, cachos de uva, flores e frutas silvestres compondo uma verdadeira sinfonia de formas vegetais que emolduram o camarim onde está entronada a devoção jovem dos franciscanos seculares. Santa Rosa viveu no século XIII e faleceu aos dezoito anos, tendo lutado pela liberdade da Igreja e da sua Comuna – Viterbo – onde pregou o Evangelho e se manifestou nas ruas e praças da cidade contra as perseguições do imperador Frederico II da Germânia²⁰.

Outro espaço onde o retábulo barroco seiscentista se configura como principal recurso devocional franciscano no âmbito da arquitetura de interiores é a Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Convento de Santo Antônio do Recife, Pernambuco. Iniciada em 15 de setembro de 1696, a capela executada pelo construtor Antonio Fernandes de Matos levou cerca de trinta anos para ser concluída²¹. Com suas superfícies parietais totalmente recobertas por obras de arte, notadamente em madeira entalhada e folheada a ouro, além dos painéis azulejares e dos óleos sobre madeira, a casa de oração conhecida como Capela Dourada – a emblemática *Golden Chapel* festejada pelo historiador de arte Robert Smith²² – se tornou um dos maiores ícones da arquitetura eclesiástica do Brasil colonial. Além do retábulo do altar-mor, mais seis estruturas parietais congêneres, todas guarnecidas dos elementos morfológicos característicos do segundo grupo na classificação aqui adotada, compõem o interior da capela marcada por dois pavimentos: o térreo, onde estão os seis retábulos dispostos três a três nas paredes leste e oeste, e o superior, onde ficam as tribunas alternadas com grandes painéis de óleo sobre madeira.

Todos os retábulos laterais da casa de oração têm exatamente as mesmas dimensões, formas e elementos decorativos. Analogamente ao exemplar de Cairu acima descrito, os retábulos da Capela Dourada enaltecem a devoção entronada no camarim flanqueado por colunas salomônicas cujos fustes são adossados com acantos espiralados, ramos de videira e cachos de uva pendentes, mantendo a mesma decoração nas arquivoltas igualmente reentrantes da sua porção superior. Situado na parede oeste da capela, entre os altares dedicados a Nossa Senhora da Soledade e São Roque, o retábulo de Santa Isabel da Hungria constitui um dos exemplares do modelo em questão onde o douramento recobre toda a modinatura da obra, cujo coroamento atende aos requisitos do Estilo Nacional Português mencionado acima (**Fig. 2**). Santa Isabel, padroeira da Ordem Terceira de São Francisco, viveu no século XIII (1217-1231) e, por ter santificado com as virtudes franciscanas o matrimônio, a maternidade, a viuvez e o trono²³, foi canonizada pelo Papa Gregório IX quatro anos após a sua morte.

²⁰ Frei Agostinho Gemelli, OFM, *O Franciscanismo* (Petrópolis, Editora Vozes, 1944), 103.

²¹ Marcílio Reinaux, *A Capela Dourada do Recife* (Recife: Comunigraf, 2006), 125.

²² Robert Smith, “A Capela Dourada do Recife”, in *Igrejas, Casas e Móveis: Aspectos da Arte Colonial Brasileira*, ed. Robert Smith (Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979), 101.

²³ Gemelli, *O Franciscanismo*, 103.

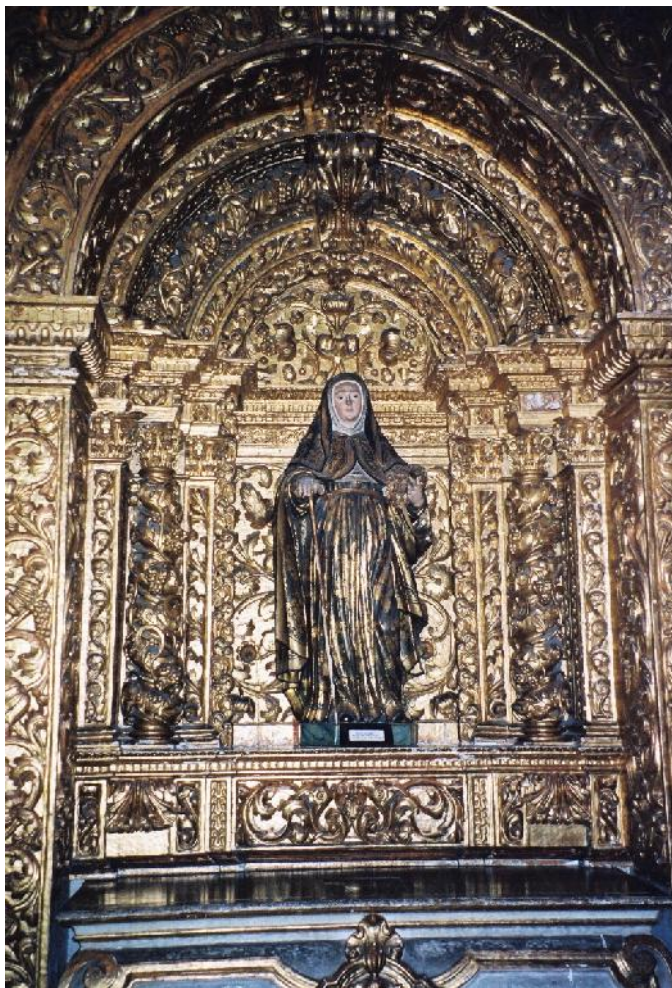


Fig. 2 - Convento de Santo Antônio, Recife, PE. Retábulo de Sta. Isabel, Capela da Ordem III.

[(Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, “The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context” (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 125]

É importante registrar que esse grupo de retábulos de final do século XVII e início do XVIII, aqui considerado como ‘barroco seiscentista’, corresponde ao Tipo 7 da classificação de Bazin para a estrutura retabular portuguesa, por ele denominada de ‘barroco românico com moldura de arquivolta’, cujo modelo pode ser contemplado nos altares laterais da Igreja do Santíssimo Sacramento dos Paulistas, em Lisboa²⁴. A referida tipologia foi amplamente empregada no contexto franciscano brasileiro; os retábulos da capela-mor e da capela lateral da igreja conventual de Marechal Deodoro, em Alagoas, são filiados a esse grupo, assim como todas as estruturas retabulares das capelas laterais da igreja franciscana de Salvador, na Bahia.

O retábulo barroco setecentista

Analogamente ao modelo anterior, o retábulo produzido entre o início e meados do século XVIII estava pautado no arco pleno, que perfazia o contorno superior do camarim onde ficava a imagem do titular do altar. O arco romano continuava sendo a matriz a partir da qual todos os outros componentes morfológicos da estrutura retabular orbitavam, porém nesse grupo, novos elementos plásticos foram introduzidos na composição ‘românica’ dos coroamentos, rompendo com a rigidez das arquivoltas. A introdução do dossel, mísulas, volutas

²⁴ Germain Bazin, *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, vol I (Rio de Janeiro: Record, 1983), 258-259, 265. *Idem*, vol II, p. 100.

e arquitraves interrompidas conferia outra dinâmica ao retábulo, que podia ser arrematado com coroa suspensa por querubins, como aconteceu nos dois monumentais retábulos do transepto da igreja franciscana de Salvador, cuja parte inferior do arco, acima da cornija movimentada pelo jogo reentrante das colunas salomônicas, foi guarnecido de óculo para iluminação do templo.

Com relação aos retábulos supracitados, a documentação atesta que ambos foram executados no segundo quartel do século XVIII: aquele dedicado a São Luís Bispo, situado na extremidade sul do transepto, no triênio 1738-1741, enquanto que o outro do lado oposto, dedicado à Nossa Senhora da Glória, foi assentado “em sua perfeição” no biênio 1741-1743²⁵. É importante registrar que as duas estruturas retabulares se notabilizam no interior do templo sobretudo por sua escala monumental. Nelas, as colunas salomônicas, com fustes estriados diagonalmente no terço inferior e “adornados com grinaldas de flores nos dois terços superiores”²⁶, estão assentes sobre grande estilóbato suspenso por quatro vigorosos atlantes. Coroando o camarim, o dossel provido de sanefas que protege a devoção titular do altar contribui para o rompimento com os ‘cânones românicos’ que regiam os retábulos do período anterior (**Fig. 3**).



Fig. 3 - Convento de São Francisco, Salvador, BA. Retábulo de N. S. da Glória.

[Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, “The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context” (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 48]

²⁵ Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ed., *Livro dos Guardiões do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862* (Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978), 19.

²⁶ Da Costa, *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*, 83.

Tal prática de ‘decomposição da forma’ pode ser igualmente constatada no retábulo dedicado a Nossa Senhora da Saúde na Capela do Capítulo do mesmo convento, cujas arquivoltas dispostas sobre o entablamento são incrustadas com volutas, conchas e folhagens, gerando um coroamento saliente com contorno superior destacado por grandes “escudos em forma de coração”²⁷. As pilastras que flanqueiam a estrutura são igualmente trabalhadas na talha dourada, de onde afloram anjinhos envoltos por ramagens e folhas de acanto. As colunas retorcidas que emolduram o camarim são recobertas por relevos fitomorfos, notadamente girassóis, que escondem totalmente seu corpo espiralado, gerando uma nova morfologia para os respectivos fustes.

O retábulo barroco-rococó

Produzido entre meados do século XVIII e início do XIX, o retábulo barroco-rococó consolidou algumas práticas que na verdade tinham sido introduzidas, embora de forma muito sutil, em estruturas congêneres do terceiro grupo. O tratamento cromático final da talha, com o ouro no fundo branco, por exemplo, já acontecia nos retábulos citados na seção anterior, porém na peça rococó, o branco passou a prevalecer, acompanhando o próprio desenho do retábulo, onde a dinâmica decorativa assumiu uma linguagem mais suave no tocante aos recortes e contornos.

O retábulo de Santo Antônio de Lisboa da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, em Olinda, ilustra com propriedade o grupo em questão. Apesar de ainda apresentar colunas retorcidas, o acabamento cromático das mesmas não mais evidencia seu aspecto helicoidal; os pés-direitos a elas adjacentes recebem incrustações de palmas, concheados, relevos florais emoldurados com volutas estilizadas, penachos tríplices e plumas, numa clara alusão à decoração joanina na sua segunda fase, conforme atesta Santos na sua obra sobre arquitetura barroca no Brasil²⁸. Com relação à porção superior ao entablamento do retábulo, emergem arquivoltas lisas ornadas com folhagens em relevo, sendo estas separadas por arquivolta côncava igualmente provida de ornatos vegetais dourados. A peça é coroada por sanefa provida de lambrequins.

Outra tipologia filiada à linguagem rococó foi aquela onde o entablamento, ao invés de ser interrompido para a sobreposição das arquivoltas que outrora davam continuidade às colunas e pés-direitos, contorna de forma sinuosa a porção superior do camarim através de frisos e cornija saliente. As colunas que flanqueiam o nicho aos poucos reassumem seu caráter clássico – com base, fuste linear e capitel – porém com tratamento canelado no terço inferior, e liso com folhagens espiraladas nos dois terços superiores das mesmas. O dossel que coroava o camarim é substituído por sanefa sobreposta ao frontão recortado e inscrito em arco pleno que arremata o entablamento, sanefa esta levemente saliente em relação à estrutura retabular e provida de lambrequins com desenho elaborado. O retábulo de Nossa Senhora da Conceição, situado no lado do Evangelho da igreja conventual de Olinda, em Pernambuco, constitui expressivo exemplar da tipologia em tela (**Fig. 4**), em simetria com seu congênere do lado da Epístola, dedicado a Santo Antônio.

²⁷ Frei Pedro Sinzig, OFM, Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Baía, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933), 273.

²⁸ Santos, *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*, 198.

A fachada retábulo

No repertório das estruturas retabulares produzidas no contexto franciscano do Nordeste do Brasil colonial não se pode omitir um de seus mais emblemáticos, e *sui generis*, exemplares – o frontispício da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Salvador – que, por seus atributos tipológicos, pode ser comparado a um monumental retábulo a céu aberto. Totalmente esculpido em arenito português no século anterior à grande reforma interna porque passou o templo no segundo quartel do século XIX,²⁹ o retábulo foi concebido em três andares horizontalmente demarcados por cornijas recortadas conforme as saliências e reentrâncias que permeiam o plano geral da frontaria: o térreo abriga as portas; o primeiro pavimento, o nicho centralizado com a imagem de São Francisco; e o superior, o frontão de coroamento marcado pela cruz central flanqueada por volutas e pináculos nas suas extremidades (**Fig. 5**).



Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Convento de N. S. das Neves, Olinda, PE. Retábulo de N. S. da Conceição;
Convento de São Francisco, Salvador, BA - Frontispício da Igreja da Ordem III.

[Fonte: Ivan Cavalcanti Filho, “The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context” (Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009), Inventory: 17, 58]

²⁹ Maria Helena Oxi Flexor e Frei Hugo Fragoso, OFM, *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia* (Rio de Janeiro: Versal, 2009), 381-386.

Verticalmente, o frontispício se configura segundo três tramos separados por pilastras com tratamento decorativo diferenciado de andar para andar. Recheada de alegorias com comprovado teor formal, semântico e estético³⁰, a fachada é atribuída ao mestre carpinteiro português Gabriel Ribeiro³¹, verdadeiro autor da planta da igreja³². A probabilidade de sua autoria com relação ao desenho do frontispício reside no fato de o partido geral do mesmo remeter às estruturas retabulares tripartidas em largura, “e pela divisão em dois andares e remate, semelhantes às de diversos retábulos arquitetônicos de talha dourada”, típicos do Norte de Portugal, região de origem do mestre Gabriel³³.

Considerações finais

À luz das informações registradas no presente trabalho, pode-se perceber a dupla função do retábulo no interior do templo católico, especificamente do franciscano no Nordeste do Brasil colonial. Por um lado funcionava como indicador formal da linguagem arquitetônica que caracterizava o espaço sagrado e do seu grau de requinte. Por outro, servia de cenário e instrumento para a celebração litúrgica que era ali representada com toda a pompa e circunstância. Nesse sentido, é importante esclarecer que a confecção de magistras retábulos entalhados e folheados a ouro, mesmo no contexto franciscano, que a rigor era regido pelo espírito de pobreza e de simplicidade, não contrariava a doutrina seráfica, já que os frades menores justificavam a exuberância e o rigor artístico dos seus espaços de culto – interior da igreja, capela-mor, capelas laterais, sacristia e capela do capítulo – embasados na retórica da “sublimidade da religião” através da qual “para o culto divino todo o ornato seria pouco”³⁴.

Como a partir do Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja Católica utilizou a arte como instrumento didático e pedagógico para a veiculação da sua doutrina³⁵, a pujança decorativa e a extravagância ornamental dos interiores eclesiásticos se tornaram procedimentos basilares para atrair fiéis. O retábulo, como foi defendido no decorrer do trabalho, constituiu assim o instrumento de maior impacto para a espetacularização da fé. A erudição de sua composição arquitetônica, o simbolismo dos elementos formais adotados, o requinte dos utensílios nele expostos, e o protocolo necessário para a cerimônia litúrgica ali celebrada conclamavam os fiéis para a comemoração de uma Igreja una, verdadeira, triunfante, como o próprio arco pleno, presente na sua porção central, historicamente sugeria desde sua longínqua, e por que não dizer espetacular utilização enquanto marco comemorativo das vitórias do antigo império romano.

³⁰ Ana Palmira Bittencourt Casimiro, *Mentalidade e Estética na Bahia Colonial: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis* (Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1996), 143-154.

³¹ Silva, *Igreja de Santo Antônio de Igarassu*, 34.

³² Flexor e Fragoso, *Igreja e Convento de São Frâncisco da Bahia*, 379.

³³ Maria João Espírito Santo Bustorff Silva, org., *Festa Barroca a Azul e Branco* (Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002), 21-24.

³⁴ Frei Hugo Fragoso, OFM, *São Francisco de Paraguaçu: uma história sepultada sob ruínas* (Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2007), 36-37; Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, prefácio do *Livro dos Guardiões do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862*, por Frei Venâncio Willeke, OFM (Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978), iv.

³⁵ Joseph Ratzinger, *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 2ª ed., trad. Jana Almeida Olsansky (Prior Velho: Paulinas, 2006), 95.

Bibliografia

- Argolo, José Dirson, *O Convento Franciscano de Cairu*. Salvador: IPHAN, 2009.
- Bazin, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1983.
- Cavalcanti Filho, Ivan. "The Franciscan convents of North-East Brazil 1585-1822: function and design in a colonial context". Dissertação PhD, Oxford Brookes University, 2009.
- Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio: José Olympio Ed., 1995.
- Corona, Eduardo; Lemos, Carlos A. C. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: São Paulo Livraria Editora Ltda, 1972.
- Costa, Lúcio. "A Arquitetura Jesuítica no Brasil." In *Arquitetura Religiosa*, editado por Ayrton Carvalho et al. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.
- Da Costa, Mozart Alberto Bonazzi. *A Talha Ornamental Barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- Flexor, Maria Helena Oxi e Frei Hugo Fragoso, OFM. *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009.
- Fragoso, Frei Hugo, OFM. *São Francisco de Paraguaçu: uma história sepultada sob ruínas*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 2007.
- Guedes, Natália Correia, org. *Thesaurus: vocabulário de objetos de culto católico*. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.
- Jaboatão, Frei Antonio de Santa Maria, OFM. *Novo Orbe Seráfico Brasílico*, 5 vols. Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1858-1862.
- Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ed. *Livro dos Guardiões do Convento de São Francisco da Bahia 1587-1862*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1978.
- Ratzinger, Joseph. *Introdução ao Espírito da Liturgia*, 2ª ed. Prior Velho: Paulinas, 2006.
- Reinaux, Marcílio. *A Capela Dourada do Recife*. Comunigraf Editora, 2006.
- Rodrigues, Francisco de Assis. *Diccionario Technico e Historico da Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.
- Roque, Maria Isabel Rocha. *Altar Cristão: evolução até a Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.
- Santos, Paulo F. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio: Kosmos Editora, 1951.
- Sinzig, Frei Pedro, OFM. "Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Baía". *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933.
- Silva, Maria João Espírito Santo Bustorff, org. *Festa Barroca a Azul e Branco*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.
- _____, org. *Igreja de Santo Antônio de Igarassu*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2000.
- Smith, Robert C. "A Capela Dourada do Recife". In *Igrejas, Casas e Móveis: Aspectos da Arte Colonial Brasileira*. Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979, pp. 99-107.

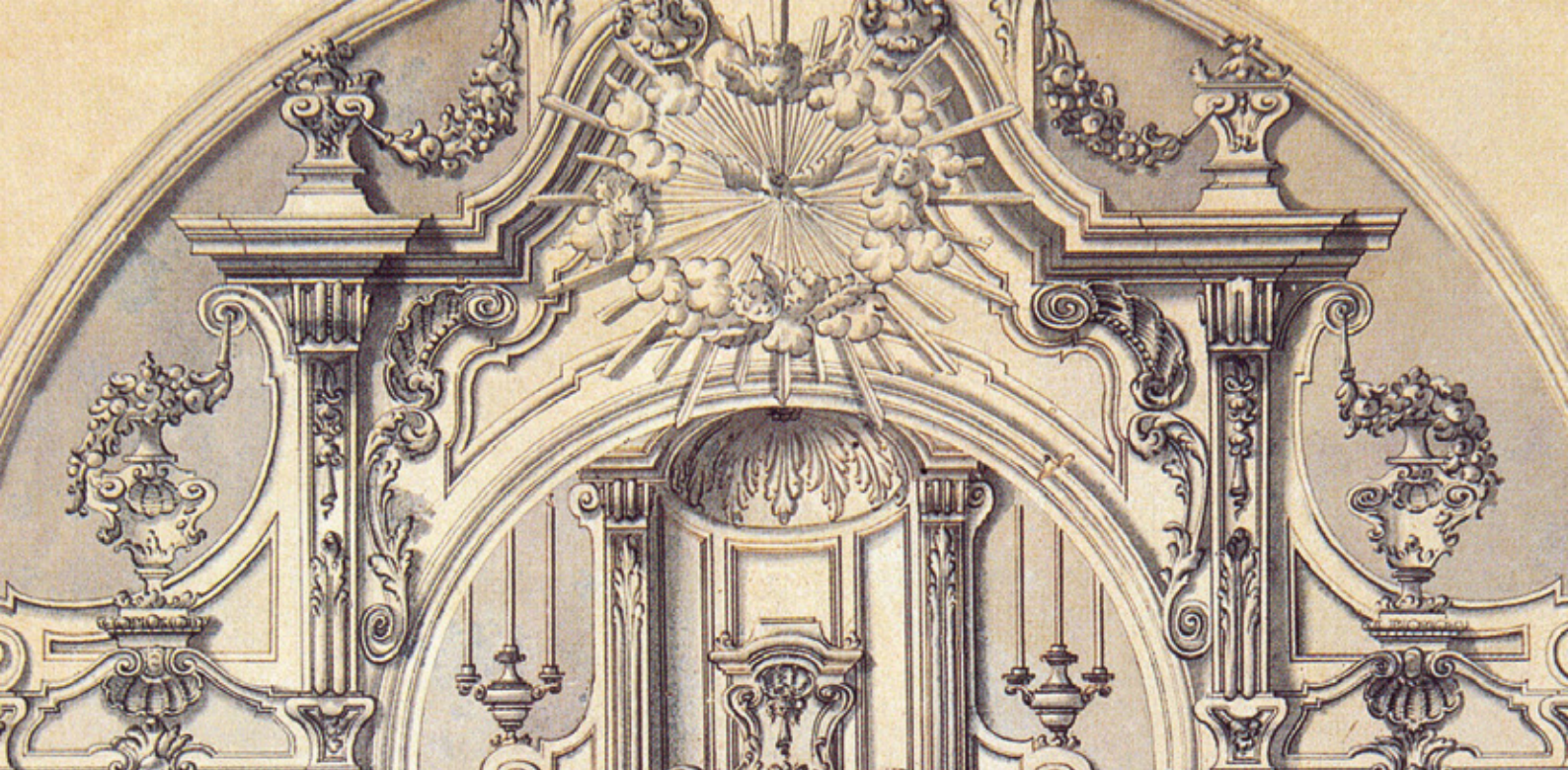
Índice de autores

Volume 1

Bertolucci, Silva	163
Bohrer, Alex Fernandes	79
Caetano, Joaquim Inácio	353
Castro Brunetto, Carlos Javier	247
Castro, Maria Ângela Pereira de	163
Coelho, Beatriz	113
Costa, Isabel Dias	65
Costa, Maria João Dias	65
Dangelo, André Guilherme Dorneles	89
Domínguez Gómez, Benjamín	287
Fernández Flores, Ligia	101
Filha, Maria Berthilde Moura	387
Flores Flores, Oscar	217
Fonseca, Gustavo Oliveira	149
González Moreno, Fernando	339
González-Román, Carmen	51
Guerra-Librero, Fernando	261
Halcon, Fátima	135
Hamoy, Idanise Sant'Ana Azevedo	177
Herrera García, Francisco Javier	27
Huidobro, Salas Luis	277
Filho, Ivan Cavalcanti	387
L. Maldonado Dorantes, Yunuen	277
Laguna Paúl, Teresa	261
Lameira, Francisco	15
Le Gac, Agnès	65
Mancini, Matteo	313
Martínez Oliver, Bartolomé	41
Mendonça, Isabel	189
Molina Bergas, Francisco	41
Monteiro, Patrícia Alexandra Rodrigues	367
Oliveira, Eduardo Pires de	123
Oliveira, Paulo	65
Pedrosa, Aziz José de Oliveira	89
Pérez de Castro, Ramón	323
Queirós, Carla Sofia	299
Rodriguez Trobajo, Eduardo	261
Rosada, Mateus	163
Tuzi, Stefania	231
Urias, Patrícia	377
Zorrozuza Santisteban, Julen	203

“A eleição de três vertentes de análise – forma, função e iconografia – constituiu o mote para a abordagem histórico-artística da retabulística no vasto território ibero-americano e veio a traduzir-se no livro que seguidamente se apresenta. Nele, o leitor poderá encontrar ampla reflexão sobre os artistas e respectivas oficinas, capazes de conceber as “máquinas” retabulares de pequeno ou grande porte; a construção e a definição do perfil dos mecenas e agentes do mercado artístico na execução dessas obras; a identificação e a análise da dimensão material dos retábulos; as leituras multifacetadas dos complexos programas iconográficos e ornamentais dos mesmos. Em todos os textos agora publicados, (...) os autores procuraram salientar a importância plástica e simbólica dos inúmeros exemplos analisados, salientando, sempre que possível, as especificidades autóctones e as interações artísticas estabelecidas com os contributos exógenos.”





O Retábulo no Espaço Ibero-Americano

Forma, função e iconografia

Ana Celeste Glória (coord.)

Volume 2



O Retábulo no espaço Ibero-Americano: forma, função e iconografia

*Coordenação
Ana Celeste Glória*



Volume 2

Instituto de História da Arte

Título: *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano: Forma, função e iconografia*

Coordenação editorial: Ana Celeste Glória

Coordenação científica: Carlos Alberto Moura, Carlos Pena Bujan, Fernando António Baptista Pereira, Fernando Quiles, Irina Sandu, Maria João Pereira Coutinho, Myriam Ribeiro, Pedro Flor, Pilar Diez del Corral Corredoira, Sandra Costa Saldanha, Sílvia Ferreira, Susana Varela Flor, Vítor Serrão

Assistência à edição: Ana Francisca Bernardo, Ricardo Naito

Paginação & design: Ana Celeste Glória

Imagem da capa: José António Landi – Pormenor de retábulo para o altar-mor da Sé de Belém. Desenho à pena, aguarelado, 300x170 mm. Rio de Janeiro, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil, Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira – Prospectos de cidades, villas, povoações, edefícios..., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792, VII.

Disponível in <http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>
<http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>

Edição: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / NOVA

ISBN: 978-989-99192-6-6

Lisboa, 7 de Fevereiro de 2016

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do IHA [UID/PAM/00417/2013].

© Autores e Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA.
Os artigos, imagens e norma ortográfica utilizada são da responsabilidade dos autores.

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Av. de Berna, 26-C
1069-061 Lisboa
www.ihafcs.unl.pt

Índice

Volume 2

Parte III - O Retábulo e a iconografia: interpretação, significado e função..... 7

Torre de Moncorvo - O retábulo flamengo de Santa Ana..... 9

Adília Fernandes

La retablística novohispana en el debate estético de signo ilustrado 15

Álvaro Cabezas García

O Retábulo da Estigmatização de S. Francisco na igreja de
Santa Clara-a-Nova em Coimbra 27

Ana Rita Carvalho

Dos retablos para Felipe V de Borbón en la catedral de Oviedo (Asturias) 41

Bárbara García Menéndez

Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal
a través de sus retablos..... 51

Carme López Calderón

La Ermita de los Santos Mártires en Cuevas de Soria.
Dos retablos-relicarios, dos estilos artísticos 67

Elena Sainz Magaña y Joaquina Gutiérrez Peña

La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano.
Heterodoxia, censura y devoción publica 79

Escardiel González Estévez

Tota pulchra es Maria: os artifícios da linguagem logo-icónica na representação
imaculista do Barroco Iberoamericano e o retábulo da Misericórdia de Anadia 91

Filipa Araújo

O programa iconográfico jesuíta: aplicações em retábulos nas missões Guarani..... 105

Flávio António Cardoso Gil

Uma “obra de arte total”: a talha da capela particular de Nossa Senhora da Nazaré,
em Cravaz – Tarouca 115

Pedro Vasconcelos Cardoso

Lo profano visita lo sacro: La *chinoiserie* en los retablos canarios del siglo XVIII..... 127

David Martín López

Parte IV - Património retabular: Conservação, restauro, defesa e valorização 139

La intervención en retablos lígneos problemática y pautas de actuación 141
María José González López

Conservação e restauro das pinturas do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal
– Contributo, no contexto contemporâneo da preservação, defesa e
valorização do património cultural 155
Carolina Ferreira, Sofia Gomes, Glória Nascimento, Mercês Lorena, António Candeias

O retábulo de Santa Catarina da Carnota:
prelúdios para a identificação de uma tipologia franciscana 167
André Varela Remígio, Anísio Franco, Maria João Vilhena de Carvalho

Retábulo de Santa Teresa na Igreja de Santo Alberto:
Forma, função, conservação e restauro..... 181
Elsa Murta

Gilt-Teller: uma abordagem inovadora e ferramenta multimédia para o estudo
interdisciplinar dos retábulos em talha dourada em Portugal 195
I. C. A. Sandu

Conhecimento do retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro
pelo estudo do seu reverso 205
José Vieira Gomes

Retablo ilusionista de la Capilla de San Bernardino en Izúcar
de Matamoros, Puebla: México 215
Sarahy Fernández García, Perla Téllez Cruz

Argentatum. Folha de prata na retabulística em Portugal 227
Tiago Dias, Elsa Murta, Cristina Barrocas Dias, Vítor Serrão

Proceso vital de los retablos en iglesias menores.
La Vera Cruz de San Fernando (Cádiz) 237
Yolanda Muñoz Rey

A Retabulística Barroca de Lisboa entre o Liberalismo e a Actualidade:
Mecanismos de alienação e de conservação de um património.
O papel do Museu Nacional de Arte Antiga 247
Sílvia Ferreira

Índice de autores..... 263

Índice geral..... 265

Parte III

**O Retábulo e a iconografia:
interpretação, significado e função**



Torre de Moncorvo - O retábulo flamengo de Santa Ana

Adília Fernandes¹



Introdução

As origens de Torre de Moncorvo, como concelho, remontam à idade Média. No século XIII, D. Dinis concede-lhe carta de foral. Nos finais de setecentos, dentro da nova divisão administrativa e judicial, a vila de Moncorvo é cabeça da mais extensa comarca do reino, cujo senhorio pertence à Coroa. Sob o ponto de vista histórico, aparece como a mais importante das seis que com ela completam a província de Trás-os-Montes. Torre de Moncorvo é sede de provedoria e, como tal, pertence-lhe fiscalizar e cobrar as receitas da Coroa, tendo sob a sua alçada a comarca de Bragança e a de Vila Real. É, ainda, sede de comarca eclesiástica ou vigaria, equivalente a uma diocese. Nesta última qualidade, é uma das cinco circunscrições que compõem o arcebispado de Braga, com cento e vinte e quatro igrejas paroquiais. É visitada, apenas, pelo próprio arcebispo ou seus representantes². As vigarias resultam da extensa dimensão territorial do arcebispado e visam facilitar a sua administração.

Em 1881, Moncorvo é anexado à diocese de Bragança, criada em 1770, como consequência do programa de definição absolutista da governação de D. José I e do seu ministro, o Marquês de Pombal.

Nas *Memórias Paroquiais*, de 1758³ – documento que traduz a complexa constituição e construção de uma cultura histórica e geográfica de base paroquial, na sua caracterização física, económica, social e no quadro das suas ligações sociais e políticas da ordem régia, senhorial, donatorial, religiosa e eclesiástica – regista-se ser a Igreja de Moncorvo o mais sumptuoso templo que se conhece no reino das igrejas matrizes, é colegiada e reitoria. A grandiosidade do monumento acompanha a renovação empreendida em consequência dos descobrimentos e expansão portugueses, o crescente aumento populacional e o desejo de elevação do estatuto eclesiástico da comarca. Conta com o empenho dos responsáveis autárquicos, concretamente,

¹ Doutora em História Moderna pela Universidade do Minho; investigadora de pós-doutoramento na Universidade do Porto, onde integra o CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar: Cultura, Espaço, Memória).

² Paulo Dias de Niza, *Portugal Sacro-Profano*, Parte II (Lisboa, Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1768), p. 252. Ver, também, Joaquim M. Rebelo, *Resenha Histórica de Torre de Moncorvo* (Moncorvo, Câmara Municipal de Torre de Moncorvo, 1988), 13 e 15.

³ José Viriato Capela e Ana Cunha Ferreira, *Braga nas Memórias Paroquiais de 1758*, (Braga, FCT e Associação Comercial de Braga, 2002), pp. 14-16 e Adília Fernandes, *O Recolhimento de Santo António do Sacramento de Torre de Moncorvo (1661-18149 – Percursos e destinos femininos* (Coimbra, Palimage Editores, 2015), 187-196.

na entrega de propriedades agrícolas sitas no Vale da Vilariça, e que, posteriormente, passam a incorporar os bens da igreja, tal como se constata pelo respetivo tombo. Em 1617, enquanto ainda decorrem as obras de construção da igreja, iniciadas no século anterior e perspetivando a sua grandiosidade, a câmara, estando vago o arcebispado de Braga, endereça duas cartas a Filipe II nas quais solicita a criação de uma diocese com a vila como sede episcopal. Alega, a par da grande distância de Braga a Moncorvo, que os rendimentos podem sustentar este estatuto e que o templo é apto a ser catedral. A passagem do arcebispo de Braga, frei Bartolomeu dos Mártires (1559-1582), por esta localidade, aquando da promoção e aplicação das decisões e orientações do Concílio de Trento (em cujos trabalhos tem um papel importante)⁴, não conduz ao sucesso desta pretensão. Moncorvo mantém-se como comarca eclesiástica até ao século XIX, com cento e catorze freguesias e cinco anexas. Aquela pretensão é reveladora de um considerável incremento económico que o século XVII conhece. Moncorvo, vai afastando-se, no século XVIII, do desenvolvimento que vive no século anterior. Entra, agora, num processo de declinação.

Aponta-se o início da edificação da igreja para a primeira década do século XVI⁵ e a sua conclusão para o seguinte, conhecendo obras de reparação e enriquecimento nos séculos posteriores. A construção percorre o período filipino, pelo que recebe influências de Espanha. São patentes diversos elementos estilísticos, como os das igrejas-salão manuelinas, os renascentistas e os maneiristas, bem como os que remetem para a austeridade tridentina, cara aos Filipes, nomeadamente, na fachada principal. O incremento dos trabalhos pode ter resultado, em dada fase, da mediação de frei Bartolomeu dos Mártires.

A monumentalidade da arquitetura religiosa, como a igreja matriz e o convento de S. Francisco, da vila, que resistem à exuberância barroca, entre tantas outras obras, justifica, nos séculos XVI ao XVIII, a instalação de oficinas, como uma “escola” de cantaria, e o recurso a inúmeros artistas de diversa formação para a sua execução. A sua origem é local, mas também de Braga, Porto e regiões espanholas, entre outras proveniências.

A talha dos altares da igreja desdobra-se em diferentes expressões estilísticas, executada por pintores-douradores, entalhadores e imaginários que não deixam de traduzir os condicionalismos de um tempo de rigorismo que se reflete na sua liberdade criativa e os submete, paralelamente, a uma aprovação prévia pela hierarquia eclesiástica.

O tríptico de Santa Ana

No interior da igreja exhibe-se uma das mais valiosas peças que a preenchem: o tríptico de Santa Ana⁶ (**Fig. 1**). Encontra-se junto do retábulo do Santíssimo Sacramento, do século XVII, em madeira polícroma.

Formado por dois andares, este retábulo localiza-se na cabeceira da nave do Evangelho.

A pequena dimensão do tríptico contrasta com a sua grandiosidade e profusão decorativa.

⁴ Ivone da Paz Soares, “Arcebispado de Braga por Setecentos”, in *Revista Campos Monteiro, história património cultura*, n.º 3 (Coimbra, Palimage Editores, 2008), 116.

⁵ Luís Alexandre Rodrigues, “O programa arquitectónico da Matriz de Moncorvo e a demora da afirmação do da arte barroca no distrito de Bragança”, in *O património histórico-cultural da região de Bragança/Zamora* (Porto, CEPES/Edições Afrontamento, 2005), 39-66.

⁶ Para o estudo deste tríptico, leia-se Adriano Vasco Rodrigues, O retábulo flamengo da parentela de Santa Ana na igreja matriz de Torre de Moncorvo, separata do vol. V da *Revista de Ciências Históricas* (Porto: Universidade Portucalense Infante D. Henrique, 1990), pp. 143-168 e Maria da Assunção Carqueja, *Documentos medievais de Torre de Moncorvo* (Torre de Moncorvo, Câmara Municipal de Torre de Moncorvo, 2007), 161-178.



Fig. 1 – Tríptico de Santa Ana.
(Fotografia da autora)

Adriano Vasco Rodrigues situa o tríptico, cronologicamente, entre 1500 e 1510. Classifica-o como flamengo de tipo brabantão (da região de Brabante), saído das oficinas de Antuérpia. A iconografia inspira-se nos *Evangelhos Apócrifos*. É com base nos estudos deste autor que desenvolvo a minha reflexão.

As origens da arte dos retábulos recua ao final do século XI, atingindo o seu expoente na região da Flandres. No século XIV, são fabricados em madeira, evoluindo de outros materiais, e são-lhes acrescentadas duas portas laterais que fecham sobre a parte central. A designação tríptico vem da articulação das três peças. De dimensões modestas, utilizam, vulgarmente, uma caixa retangular. No século XVI, toma supremacia o centro de Antuérpia, ganhando uma reputação que suplanta a do condado da Flandres e ducado de Brabante. O fluxo de exportações destas peças para diferentes países, incluindo Portugal, verifica-se até à Reforma. Este movimento e as guerras de religião interrompem a continuidade desta arte e muitos retábulos são destruídos ou mutilados. Neste caso, é revelador o conjunto patenteado nos Museus Reais de Arte e História, em Bruxelas. A mutilação atinge a maioria dos 15 retábulos expostos. Aqueles que sobreviveram, intactos ou não, tornaram-se peças de extremo valor pela sua raridade.

As obras saídas das diferentes oficinas têm, nas caixas, as suas marcas de origem, impostas pelas guildas. As marcas de Antuérpia (Anvers) correspondem a uma ou duas mãos,

a par da impressão do castelo desta cidade que atesta a qualidade da policromia e do dourado. Estas marcas estão estampadas na caixa do tríptico de Moncorvo.

A motivação temática advém da coroação da Virgem, do grupo do Calvário, dos acontecimentos da Paixão e da parentela de Santa Ana, expressão iconográfica do retábulo desta vila.

O culto a Santa Ana não é referido nos *Evangelhos* tradicionais, não constituindo, assim, fonte para os artistas que se debruçaram sobre a sua vida.

Justiniano consagra-lhe um templo em Constantinopla no século VI, mas a sua devoção, no Médio Oriente, é anterior. Sob o pontificado de Gregório XIII, em 1584, a festa litúrgica de Santa Ana entrou no missal romano, provavelmente, como consequência da sua expansão nos séculos XV e XVI. Santa Ana é exaltada pelos humanistas como esposa e educadora modelar. Representa o ideal feminino das irmandades e confrarias.

Tomam-se, como fontes primordiais de inspiração dos artistas flamengos, para a criação historiada dos retábulos, os *Evangelhos Apócrifos*, datando-se o mais antigo, o *Protoevangelho de S. Tiago*, por volta do ano 150, e outros escritos místicos que circulavam na Idade Média, como a *Legenda Dourada*, coletânea de narrativas hagiográficas. Os *Evangelhos Apócrifos*, a que hoje se confere grande valor, facultam-nos dados da tradição cristã, em particular, os fundamentos da linha de pureza em que vai nascer o Salvador do Mundo, através da parentela de Santa Ana e que começa com a sua mãe, Emerenciana. À história do casamento de Joaquim com Ana associam-se, ao longo dos séculos, mais pormenores, como os que referem os dois outros casamentos que contraiu, após a morte de Joaquim. Deste, de Cleofas e de Salomas, nasceu uma filha de cada um. A primeira das três Marias, é a mãe de Jesus.

Nomeia-se, ainda, como fonte para o caso de Moncorvo, a *História de José, o carpinteiro*, relacionado com a infância de Jesus, escrita, talvez, no Egito, nos séculos VI-VII.

O retábulo ou tríptico de Moncorvo, enquadrado por molduras de estilo gótico,

“(…) compõe-se de uma caixa de madeira de carvalho da Flandres, com 53cm de largura, 75cm de altura e 16cm de profundidade interior. É fachada por duas portas, com uma espessura de 10cm. A espessura exterior da caixa é de 18, 4cm. Aberto, o tríptico mede de largura (ou comprimento), 1m, 24 e de altura 96cm. No compartimento central encontra-se o *faldistorium* (faldistório), ou assento de Santa Ana (...)”.

A leitura, feita da “esquerda para a direita”, diz-nos que a iconografia está, sequencialmente, de acordo com o *Protoevangelho de S. Tiago*. A família de Santa Ana é referida nas seguintes cenas: no volante esquerdo representam-se os esponsais da mãe de Nossa Senhora com S. Joaquim; na caixa central, Santa Ana, sentada numa cátedra, entre uma dezena de figuras; no volante direito, vemo-la com S. Joaquim na porta dourada de Jerusalém.

As portas apresentam esculturas, que vão dos baixos aos altos relevos. Com exceção de três figuras na parte central, feitas em separado e adossadas, as restantes são esculpidas, diretamente, na madeira da caixa.

As figuras que observamos, seguindo a leitura referida (da esquerda para a direita), são:

– volante esquerdo (**Fig. 2**): Joaquim; Stolanus, pai de Ana; Grande Sacerdote (que celebra o casamento entre Joaquim e Ana); Emerenciana; Ana;

– parte central (**Fig. 3**): Maria Salomas; S. José; Zebedeu; marido de Maria Salomas; S. Joaquim, primeiro marido de Santa Ana; anjo; Maria, Mãe de Jesus; Menino Jesus; Santa Ana,

no *faldistorium*; Anjo; Cleofas, segundo marido de Santa Ana; Alfeu, marido de Maria Cleofas; Maria Cleofas; Salomas, terceiro marido de Santa Ana;

– volante direito (**Fig. 4**): S. Joaquim, a orar no monte com as ovelhas; S. Joaquim e Santa Ana, à entrada da Porta Dourada de Jerusalém.



Figs. 2, 3, 4 – Volante esquerdo, parte central, e volante direito.
(Fotografias da autora)

Como cor predominante desta encenação, temos o ouro, traço comum a outros retábulos provenientes de Bruxelas e de Antuérpia. A douragem obedece a princípios de economia, revelados pelo uso de finas camadas inferiores de outras cores aplicadas sobre cré. A de ouro, que cobre mantos e cabelos, é finíssima, sobreposta por verniz vermelho. O vermelho dá o reflexo dourado ao conjunto e pinta o interior do dossel. O tom azul faz-se notar. O aspeto geral é luxuoso, exuberante. Contribuem para isso, nomeadamente, as vestes de Santa Ana e das Três Marias, que sugerem ser de brocado. O reduzido tamanho das figuras não impede a perfeição dos pormenores, comprovada, por exemplo, pelos traços dos rostos e das expressões.

Esta peça (**Fig. 5**) revela que a região transmontana não escapou à influência artística flamenga, exercida pela importação de quadros e gravuras. É um facto que as relações comerciais, culturais e diplomáticas de Portugal com a Flandres remontam ao século XII, privilegiando-se a cidade do Porto, mercantil e profundamente católica, tal como as cidades flamengas. Neste quadro, é introduzido o culto de Santa Ana, modelo de mulher, esposa e mãe que conforta os comerciantes, por longo tempo ausentes do lar.

Em Antuérpia, os contactos decorrem de forma intensa, justificando que aqui se fixem cônsules portugueses, seja criada a Feitoria Portuguesa de Antuérpia, ou Feitoria de Antuérpia, e surja um movimento comercial por terra e por mar. A importação do retábulo de Moncorvo,

dando expressão a tal culto e dignidade e valor a um templo grandioso que lhe é posterior, com obras que o finalizam no terceiro quartel do século XVI, é absolutamente aceitável. Porém, as circunstâncias concretas que explicam a sua presença na vila, tal como os protagonistas responsáveis por ela e pelo seu destino último, a Igreja Matriz, continuam sem vislumbrar-se.



Fig. 5 – Retábulo do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Moncorvo. O tríptico flamengo de Santa Ana localiza-se à esquerda. (Fotografia da autora)

La retablística novohispana en el debate estético de signo ilustrado

Álvaro Cabezas García¹



Consideraciones previas: la problemática del retablo en tiempos de la Ilustración

Con la difusión de los valores del pensamiento ilustrado se dio en toda Europa un proceso de transformación en la percepción del concepto de la propia obra de arte.

Esta transformación consistió, por una parte, en que las personas que participaban de estas ideas, los llamados ilustrados, tomaron la referencia de las formas de la Antigüedad clásica –con su pureza de líneas y con su diáfana lectura del diseño arquitectónico o estructural–, como brújula para alcanzar la meta del buen gusto artístico, llevándoles esto a enjuiciar las muestras del pasado con el objetivo de obtener de ellas una revisión pragmática que dictaminara su idoneidad o rechazo en lógica con el espíritu de las reformas emprendidas por las distintas monarquías europeas². En cuanto a que estas pretendían la mejora de las condiciones de vida de sus respectivos pueblos, el arte se presentaba como un instrumento necesario para la reforma, sobre todo como rúbrica de la labor emprendida por monarcas como Carlos III, que tanta atención concedió al mismo en el caso de España. De esta manera, y por citar solo las grandes líneas de pensamiento que se plasmaron por escrito y se aplicaron por parte de los estamentos oficiales –la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue el brazo ejecutor de muchas de estas premisas–, la arquitectura debía volver a mostrar aquellas virtudes que habían alcanzado tanto éxito y perdurabilidad en los tiempos del Imperio Romano y que, tras las soluciones llevadas a cabo por Vitrubio en la Antigüedad y traducidas por Alberti, Palladio o Vignola a las necesidades del Renacimiento y el Barroco, eran las pertinentes en el último tercio del siglo XVIII. En cuanto a la escultura, esta contaba con importantes ejemplos donde inspirarse³. Con respecto a la pintura, a causa de que en ese momento casi no había referencias

¹ Doctor Ph.D por la Universidad de Sevilla.

² En ocasiones fue la estética el criterio que eligieron para ello, en otras fue la antigüedad, cuando no la moral religiosa o el utilitarismo reformista. Para conocer mejor el contexto cultural en que actuaron las distintas monarquías europeas, vid. el estudio de síntesis de Virginia León. *La Europa ilustrada* (Madrid: Ediciones Istmo, 1989).

³ En las esbeltas y sosegadas anatomías de los muchos ejemplos de origen grecolatino que se conservaban, y que, aun más, se estaban redescubriendo en las importantes excavaciones desarrolladas en Italia y España por esos años. A este respecto, vid Juan Antonio Calatrava Escobar, “El descubrimiento de Pompeya y Herculano y sus repercusiones en la cultura ilustrada”, *Fragmentos: revista de arte* 12-13-14 (1988): 81-93; y Miguel Ángel Elvira Barba, “Winckelmann y las excavaciones de

de la practicada en el pasado clásico, se plantearon dos soluciones no del todo consecuentes: por un lado, pintores “filósofos” como Mengs abogaban por plasmar sobre los lienzos la apariencia de las esculturas romanas. Por otro, los pensadores que estaban asociados a la dirigencia de la Academia de San Fernando en el caso de España, de la Academia de San Lucas de Roma en Italia o de otros organismos análogos, propusieron, en cambio, la inspiración en las obras de los grandes maestros del pasado (Velázquez en Madrid, Murillo en Sevilla o Bernini en Roma), como método capaz de conseguir el restablecimiento de la calidad en la pintura⁴. Ya en el terreno del retablo, el desarrollo que habían tenido estas “máquinas lignarias” en el interior de los templos peninsulares desde el gótico hasta los comedios del setecientos había provocado varias interferencias en la lectura artística que se hacía de ellos, hasta el punto de desdibujarse su utilidad religiosa.

Por otra parte, y en consecuencia con lo anterior, el nacimiento de una nueva tendencia dentro de la piedad religiosa, influyó decisivamente sobre las obras y objetos artísticos que se guardaban dentro de los templos como mecanismos necesarios para la liturgia. De este modo, suele darse la circunstancia de que las críticas de los más acérrimos “nuevos-clásicos”⁵, se produzca dentro de la esfera cultural, antes que en otros espacios. El retablo, igual que los coros, se posicionó en medio del debate de signo ilustrado en cuanto a pieza contenedora de varios elementos que servían al culto y que lo perjudicaban en algunos casos a juicio de los ilustrados⁶. Si en este percibían una obstrucción del paso de la procesión litúrgica por la nave central del templo, aquel distorsionaba el lugar donde se ofrecía el sacrificio eucarístico con el gran aparato de maderas doradas propio de algunos retablos barrocos. A esto había que añadir una complicada lectura iconográfica y una compleja asimilación visual por lo deslumbrante de su colorido y lo intrincado de su ornamentación a base de angelillos, esculturas de santos o titulares marianos o cristíferos, encuadrados en molduras con guirnalda, festones, soportes con forma de estípites o variada decoración rococó. De todos los elementos que era necesario reformar en el arte siguiendo la misión de la recuperación del buen gusto, el retablo fue el que más polémica suscitó en los escritos de los ilustrados⁷. De tal forma que, aunque estos estableciesen unos parámetros claros en relación con la defensa de la naturaleza, de los estamentos de la nación, la religión, la referencia clásica, y para el caso que nos ocupa, la necesidad de recibir un mensaje claro y directo en las obras de arte a través de sus formas, no pusieron nunca tan de manifiesto sus criterios como en el caso del retablo.

Herculano”, en *El arte del siglo de las luces* (Barcelona: Fundación Amigos Museo del Prado-Fundación Caja Madrid, 2010), 177-195.

⁴ Sobre este interesante componente han escrito Andrés Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001), para el caso madrileño; Álvaro Cabezas García, *Gusto orientado y fiesta pública en Sevilla. Análisis de documentos para la comprensión de la historia artística del siglo XVIII* (Sevilla: Estípite Ediciones, 2012), para el caso sevillano; y José Manuel Matilla (coord.), *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013), para el caso romano.

⁵ El concepto lo desarrolla José Enrique García Melero, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1998), 10-13.

⁶ Quizá el que más específicamente trató el asunto en los escritos fue Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa* (Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1785).

⁷ Las consideraciones sobre los retablos aparecieron constantemente en los escritos de, Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* (Madrid: Imprenta de Ibarra, 1772-1794); y Juan Agustín Ceán-Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800).

En la crítica que recibió de los ilustrados se trenzó la abolición de las formas barrocas con la nueva mentalidad religiosa que no los consideraba necesarios y, por último, con el afán utilitarista que los creía símbolos del lujo y del capricho propio de la decadencia española de unos años atrás (la fase previa al reinado de Carlos III): los retablos se habían realizado con enormes cantidades de madera para cuya obtención fue necesaria la inversión de un buen número de árboles. La naturaleza era ahora muy valorada en estos círculos, primero como obra de Dios y segundo como proveedora de los bienes y recursos ineludibles para la vida del hombre. Quizá los árboles fueran el elemento distintivo de todo ese entramado, por lo que su uso para la ejecución de retablos no parecía justificable para ellos⁸. Y no solamente era el material empleado lo denunciado, también lo era el hecho de que el acabado de los mismos se realizara a partir del dorado y el profuso ornato de toda su superficie⁹. Por todo ello, el retablo fue condenado en la Ilustración por su diseño (en el que se perdía la referencia tectónica o estructural), por su materia (la madera), su acabado (el dorado) y por su objetivo religioso (contenedor de reliquias, custodia de la eucaristía, hornacina de imágenes de veneración). Ninguna otra rama artística sufrió tanto descrédito como la retablística por entonces.

Las consecuencias no tardaron en llegar en el ámbito peninsular. Primero la Academia elaboró una normativa que encontró pronto su aplicación a partir de reales cédulas en los reinados de Carlos III y Carlos IV que centralizaron el control de su diseño y la recomendación de sus materiales en la institución sanfernandina. Años más tarde, la legislación preveía que los escultores pudieran dorar sus propios retablos con lo que se asestaba un golpe durísimo contra las tradicionales prerrogativas gremiales de las distintas regiones de España¹⁰. Asegurándose el efectivo cumplimiento de estas medidas, los representantes de la Ilustración española liquidaban la continuidad de la concepción tradicional que se tenía del retablo durante el Barroco. No solo conseguirían que dejaran de realizarse esa tipología de retablos, sino que, incluso, creían estar legitimados para “arreglar” o deshabilitar aquellos ejemplos que resultaran claramente ofensivos para su convicción estética. Esto trajo consigo la puesta en marcha del retablo neoclásico de una parte y la eliminación y sustitución de importantes muestras de la retablística setecentista española por otra¹¹.

⁸ Ante el acuciante problema de deforestación que padecía España, Antonio Ponz propuso el uso generalizado de plantíos como solución. Vid. Diego Suárez Quevedo, “A propósito de un proyecto de Antonio Ponz. Realizaciones en Toledo y alrededores de Madrid”, *Anales de Historia del Arte* 2 (1990): 145-154. La madera, como otros materiales, podía, según su uso, significar ornato y ostentación. Algo que podía resultar indignante incluso ya en el siglo XVII, a tenor de las críticas recogidas por Antonio Domínguez Ortiz, *Orto y ocase de Sevilla. Estudio sobre la prosperidad y decadencia de la ciudad durante los siglos XVI y XVII* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 1946) 66 y 80.

⁹ Al no haber sido nunca un metal de suma importancia en la carrera de Indias, el poco oro disponible se había laminado en gran parte para la decoración de retablos y otros objetos litúrgicos, provocando una pérdida pecuniaria importante. Sobre el asunto de la desmonetización alertan Ignacio Cano Rivero, “El Mariscal Soult y su colección de pintura”, *Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo* 2 (2009): 105; y Francisco Sabas Ros González, “Los modelos de retablos del Arzobispo sevillano Alonso Marcos de Llanes y Argüelles” en *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804). II Centenario de la muerte del Cardenal Lorenzana (1804-2004)*, coord. Jesús Paniagua Pérez (León: Universidad de León, 2005), 591.

¹⁰ Las reales órdenes de noviembre de 1777 establecían en primer lugar la aprobación del diseño por parte de la Academia de San Fernando de cualquier obra de arquitectura, incluidos los retablos; en segundo lugar prohibían realizar retablos en madera por su carácter combustible y porque luego había que dorarlos con los costes que esto conllevaba, así como por el peligro latente de la desmonetización y por último, aconsejaban realizarlos en piedra (que era muy costoso y laborioso), o en su defecto, a partir de estucos: una mezcla de yeso y polvo de mármol, de la que no se dominaba bien una técnica que tenía origen italiano.

¹¹ Sobre todo esto resultan muy útiles los estudios de J.J. Martín González, (a y b): a) “Problemática del retablo bajo Carlos III”, *Fragments: revista de arte* 12-13-14 (1988): 33-43; y b) “Comentarios sobre la aplicación de las reales órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LVIII (1992): 489-496; Juan Miguel Serrera, “Los ideales neoclásicos y la destrucción del Barroco. Ceán Bermúdez y Jerónimo Balbás”,

El desarrollo y consecuencias de esta polémica (una de las más activas que ha sufrido el arte en épocas recientes), ha despertado el interés de la historiografía española, pero no ha ocurrido en igual medida en América, o al menos, en el caso de la Nueva España. El propósito de este estudio estriba en detectar las motivaciones históricas y estéticas del problema que planteó el asunto en aquellos territorios, y las soluciones planteadas en unas circunstancias de indudable interés como fueron las propias de los últimos años del virreinato y los primeros de la república.

Retablos y problemas de estética en Nueva España durante el siglo XVIII

El desarrollo del retablo novohispano discurrió por cauces equivalentes al que se dio en la Península Ibérica hasta los primeros años del siglo XVIII. Las obras emprendidas por Jerónimo Balbás (+ 1748) modificaron sustancialmente el panorama¹². Él introdujo en Nueva España, como había hecho antes en Andalucía, una estética renovadora dentro de la fase general del Barroco. A pesar de que hoy puede ser entendido como un paso que acercaba sus obras a la estética vigente en Italia y el norte de Europa, fue condenado en los escritos de los ilustrados como “heresiarca de la arquitectura”¹³. Su pecado fue la introducción de motivos geométricos en el diseño arquitectónico de los retablos, siendo el más característico de ellos la pilastra estípite. Esta opción estética no sería más que un “neomanierismo” que pretendía dinamizar el encorsetado clasicismo cortesano de raíz francesa que se dio en España con la llegada de los borbones y que se asemeja al practicado en otras latitudes en esta época¹⁴ (**Fig. 1**). Tras un desarrollo de tres décadas, su semilla y fruto fue recogido por sus numerosos seguidores¹⁵. Isidoro Vicente de Balbás (+ 1783), su hijo adoptivo, vendía proyectos de retablos desde el taller paterno y grababa las ilustraciones de obras literarias, además de desarrollar el llamado barroco-estípite (**Fig. 2**). Tras la muerte de Jerónimo Balbás, se asoció con José Joaquín de Sállagos¹⁶. Juan García de Castañeda (+ 1763), fue otro balbasiano que casó con Francisca de Ureña, hija de Felipe de Ureña, hecho que le sirvió para formar parte del taller familiar que operaba en Aguascalientes¹⁷, un artista decisivo para la difusión del estípite. Desde luego el desarrollo que se alcanzó en la construcción de retablos entre los años veinte y cuarenta del

Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística 223 (1990): 135-160; José María Sánchez Sánchez, “La Real Orden de Carlos III de 1777 y la implantación de los retablos de estuco en el arzobispado hispalense”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística* 240 (1996): 123-141 y Francisco Sabas Ros González, “La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 14 (2001): 109-135, por citar solo los principales ejemplos.

¹² Nacido en Zamora, comenzó de tramoyista del teatro de Madrid y después emprendió obras en Cádiz y Sevilla entre 1706-1717 antes de pasar a México, donde murió en 1748. Vid., María Josefa Salud Caro Quesada, “Jerónimo Balbás en Sevilla”, *Atrio: revista de historia del arte* 0 (1988): 63-91; y Emilio Gómez Piñol, “Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México”, *Temas de estética y arte* II (1988): 96-143.

¹³ La cita es de Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: en casa de la viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804), 53.

¹⁴ Así lo cree Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas* (México: Grupo Financiero Bancomer, 1995, tomo I), 122.

¹⁵ Balbás realizó en Nueva España el retablo de los Reyes (1718-1725), el retablo del Perdón (1735), las tribunas del coro (1737), el antiguo altar mayor o Ciprés (1741) de la Catedral Metropolitana, el retablo de Ntra. Señora de las Angustias, los retablos de la capilla de Zuleta (1726-1727), el retablo mayor del Tercer Orden (1729-1732), y el retablo mayor de la iglesia de las concepcionistas (1747).

¹⁶ Su mejor obra es el conjunto de retablos de Santa Prisca de Taxco. En ellos ensaya la disolución del soporte y complejas variables para una ornamentación ya cercana a la del barroco-rocalla.

¹⁷ Trabajaron entre los años cuarenta y cincuenta para los jesuitas de Zacatecas. Sobre Felipe de Ureña, vid. Fátima Halcón, *Felipe de Ureña: la difusión del estípite en Nueva España* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012).

siglo XVIII en Nueva España fue absolutamente inaudito. No es de extrañar que más tarde hubiera que pagar determinados excesos¹⁸.

Sin embargo, el gusto imperante en el contexto en el que se realizaron estos retablos era la más propicia para ello. Juan Manuel de San Vicente admite en 1768 exageraciones en algunas arquitecturas, pero no como crítica, sino como “suntuosidad”¹⁹. Esta idea sirve a la práctica religiosa mexicana, ya que el país era considerado “Cielo del Mundo”, para voces tan acreditadas como la de Miguel Cabrera, quien manifestaba una suerte inconmensurable del país por el hecho de tener a la Virgen de Guadalupe en su suelo, tesoro de México y alrededor de la que debían disponerse todas las lisonjas y gracias posibles²⁰.



Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - México D.F. Catedral Metropolitana. Altar de los Reyes. Jerónimo Balbás. 1737. (Fonte: <http://www.arteycultura.com.mx/apologia-del-retablo-barroco-por-jicito/>, consultado el 29 de octubre de 2015); Taxco de Alarcón. Parroquia de Santa Prisca. Retablo mayor. Isidoro Vicente y Luis de Balbás (Fonte: <http://www.20-10historia.com/articulo11.phtml>, consultado el 29 de octubre de 2015)

¹⁸ Vid. Justino Fernández, *Estética del arte mexicano: El retablo de los reyes* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972), 198 y 205, desarrolla el concepto de “ultrabarroco” para referirse al estilo que se da en los retablos de esta época.

¹⁹ Vid. Juan de San Vicente. *Exacta descripción de la magnífica Corte Mexicana, Cabeza del Nuevo Americano Mundo, significada por sus esenciales partes para el bastante conocimiento de su grandeza* 1768, ápu. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 182.

²⁰ Cabrera será considerado como un equivalente patrio de Rafael y Miguel Ángel por los ilustrados, a quienes pareció no importarle esta justificación teórica de los excesos de su siglo que plasmó en *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México* (1751), ápu. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 184.

Dispuestos a ello, los retablistas acometieron obras que fueron calificadas de suntuosas, primorosas, esmeradas y perfectas. Estos epítetos equivalían a prestancia, decoración exuberante y acabado absoluto. Así se servía a la idea de grandeza (se presumía del coste de las obras) y majestuosidad (plenitud de luz y poder), de la que debían participar las obras del Barroco, que no solo eran lo que se mostraba a simple vista, sino jeroglíficos que encerraban elaborados significados religiosos²¹. Sin embargo, algunos investigadores han apreciado algo más en el carácter embriagante de estas obras. Para ellos, no solo habría una loable meta religiosa –persuadir al fiel, deslumbrarlo con el arte para impulsarlo a participar de la celebración–, sino un afán taxativo porque la autoría llamara la atención de los receptores, en definitiva una reivindicación de notoriedad, una búsqueda de la fama²². Si es cierto que desde una fecha temprana como 1730 comienza a palpase ese cierto aire mundano, esa frivolidad de la fama por la fama, e incluso las formas propias de las “galanterías del arte” en los retablos como un recurso utilizado para captar y retener la atención del espectador, parece lógico que no tardaran en aparecer las peticiones de contención, de freno para los desmanes, una justa medida, un término medio que consiga lo necesario para llegar al efecto dramático intenso por medio del retablo. Si los retablos de Balbás y los balbasianos (de los años veinte, treinta y cuarenta), provocaron este pensamiento, los de Francisco Martínez Gudiño (+ 1777), ya en los cincuenta y sesenta, encontraron la seria oposición teórica de artistas de influencia como Tresguerras primero, y la subsecuente destrucción en tiempos del academicismo, sobre todo en regiones como Querétaro (**Fig. 3**).

Lo cierto es que, de forma totalmente natural, como fruto de una mentalidad que cambiaba y que quería corregir esos excesos, nació el “neótilo”. No consiguió sustituir al “ultrabarroco”, sino convivir con él. Aunque es cierto que surgió como reacción a este, no se vincula con los formas neoclásicas que van a venir después²³. Se quiere expiar el pecado de los

²¹ Ejemplos sobre esto pueden encontrarse en la *Gaceta de México* de los años veinte y treinta. Así cuando se escribe “se está perfeccionando”, se quiere decir, completando, y aun más: decorando. “Ha quedado muy suntuoso y pulido el Templo del Señor S. Francisco (de Celaya)”; “Se estrenó en el Santuario de Na. Sa. de Guadalupe una sumptuosa lámpara... se compone de seis bichas que afianzan la crestería, con sus resaltos, y sobrepuestos de arquitectura”; “Se dedicó... el sumptuoso retablo principal (de Querétaro), que se compone de cinco cuerpos, todos primorosos en su talla, columnas, basas, frisos, lienzos, y concha de gran arte, y lucimiento, que haciendo juego con su guardapolvo, lo cierra, y une con la bóveda...”; en Oaxaca, “se dejan ver insignes, hermosos, dorados Retablos; salomónicas, istriadas, erguidas Columnas, airoas, pulidas, galanas Estatuas; exquisitas, ricas, admirables Láminas; limpios, brillantes, cristalinos Marcos; bien trazadas, lisas, y bruñidas Bóvedas; doctos, ingeniosos, adecuados Motes; grabadas, preciosas, majestuosas lámparas; con todos los demás adherentes que constituyen un todo perfecto”. Los resaltos, los sobrepuestos, los esmeros, los primores, las mixturas, lo prolijo... todas estas palabras pretenden, no solo con su significado, sino con la fonética describir la exuberante decoración de los retablos “corpulentos” del “ultrabarroco” que se ejecutaron por esos años. En esta lógica, presentar una obra de esas características se valoraba positivamente: significaba ostentación de ingenio, arrojo y valentía artísticas y “decencia” desde un punto de vista religioso. Todo esto significaba entonces “trabajar a la moderna”. Todas las citas, ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 190-208.

²² “El esplendor del arte barroco y ultrabarroco lleva en su seno, a más del sentido religioso, una aspiración a la fama, a la inmortalidad en este mundo, que considerado desde el punto de vista del tiempo y de Nueva España hace pensar en aquel sentido de ser singular, en aquel sentimiento de la grandeza mexicana, que pretendía –y lo alcanzó en casos, sobre todo en el arte ultrabarroco–, emular a la misma Europa; por eso son ‘héroes bizarros’ los que ‘han llenado de suntuosos templos y obras magníficas este Nuevo Mundo de la América’”, ápod. Antonio Díaz del Castillo, *Mano religiosa* (1730), ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 206.

²³ Sobre esta variante del retablo han escrito Jorge Alberto Manrique, “El “neótilo”, la última carta del barroco mexicano”. *Historia mexicana* 79 (enero-marzo, 1971): 335-367, quien acuñó por primera vez el término y sistematizó su estudio presentándolo como un “neobarroco con sentido de revisión”, como un movimiento purificador del Barroco (al recuperar la columna clásica y la pilastra), antes que como un intento por acabar con él. Ahondó en su estudio Martha Fernández, “El “neótilo” y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 64 (1993): 31-45. Las más importantes obras neótilas serían la Capilla del Pocito, el camarín de la iglesia de San Diego de Aguascalientes; el retablo de tecali de la capilla de San José Chiapa; San Felipe de Oaxaca y Santiago Tianguistengo o la capilla del Tercer Orden de San Francisco en San Luis de Potosí, entre otros.

excesos “churriguerescos”²⁴ y se intenta volver a soportes más racionales para hacer visible la referencia tectónica de los retablos. Conociendo esta circunstancia algunos investigadores piensan que el “neóstil”, que se desarrolló entre los años setenta y noventa del siglo XVIII, habiendo surgido antes de la creación de la Academia de San Carlos de México sería producto de la “Ilustración espontánea” de Nueva España.



Fig. 3 - Querétaro. Real convento de Santa Clara de Jesús. Retablos de la nave.

(Fonte: Francisco Martínez Gudiño, Pedro de Rojas y Mariano de las Casas.

(Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/51889833>, consultado el 29 de octubre de 2015)

¿Dos ilustraciones en Nueva España?

Ramón Gutiérrez cree que hay pruebas más que suficientes para pensar que América estaba experimentando un proceso de ilustración propio en los comedios del siglo XVIII, diferente al oficial que vendría después, con el academicismo. También cree que los verdaderos impulsores de este proceso fueron los jesuitas, quienes, con su expulsión en 1767, verían frustrados sus esfuerzos de modernización. La monarquía hispánica tenía previsto reformular y hacer más provechosa su relación con los virreinos, de los que se pensaba que habían sido dejados en décadas anteriores demasiado a su aire. Por eso, en el plano artístico, la creación de la Academia de San Carlos en México en 1781 vino a sustituir aquella “Ilustración espontánea” por la oficial que fijaba los criterios adecuados para la reforma borbónica. Mientras que aquella estaba proponiendo el “neóstil” como alternativa no traumática al retablo del “ultrabarroco”, esta propondría el neoclásico como radical medida para la eliminación de la estética imperante²⁵.

²⁴ Aunque la aplicación del término parece inadecuado para el arte en Nueva España, se utilizó mucho en la época. Según Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México* (México: Imprenta universitaria, 1967), 1, “la voz Churriguerismo expresa fonéticamente más que otra cosa”.

²⁵ Vid. Ramón Gutiérrez, “Modernidad europea o modernidad apropiada, la crisis del Barroco al Neoclasicismo” en *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, tomo III. eds. Gustavo

Pruebas de esto se encuentran en la obra de Pedro José Márquez²⁶, fray Juan Agustín de Morfi²⁷, o Francisco Tresguerras, que “censuró con violencia las muestras tardías del Barroco”²⁸, siguiendo los mismos parámetros de Antonio Ponz, del que se consideraba seguidor.

Por otro lado, la Ilustración oficial se manifestó en Nueva España una vez se creó la Academia de San Carlos, cuyo origen está en la Escuela de Grabado establecida en la Casa de la Moneda y dirigida por Jerónimo Antonio Gil. Quizá la medida más incisiva de todas las que promovió fue la de la censura académica para los diseños de retablos y arquitectura. Aunque era taxativa como normativa, no pudo aplicarse por las divisiones que había dentro de la Academia, la lucha con los gremios, con otros organismos (como el Consejo de Castilla), por el escaso número de académicos y por el “escaso amor al trabajo”²⁹ de sus componentes. El resultado fue que ningún proyecto de los enviados desde América a Madrid fue aprobado, ni siquiera los firmados por académicos e ingenieros militares españoles: todos tuvieron que corregirse por parte de los académicos de San Fernando. Las negativas implicaban trámites de años de gestión. En el ínterin, se hacían las obras de facto sin contar con la licencia de los académicos. A pesar de esta inoperancia, las relaciones humanas fueron decisivas para la difusión del neoclasicismo: la llegada de los valencianos Tolsá y Ximeno y Planes concitó un entendimiento fructífero con Gil, director vitalicio, que no había existido antes en el seno académico³⁰.

Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994), 744-750.

²⁶ Fue uno de los jesuitas expulsados en 1767 y contribuyó a difundir el afán arqueológico y el buen gusto en arquitectura. En su escrito *Sobre lo bello en general* (1801, versión española), pone los testimonios de la antigüedad prehispánica al mismo nivel que las de la antigüedad clásica en Europa.

²⁷ Vid. *Viaje de indios y diario del Nuevo México* (1778), donde se introduce una crítica real sobre el Barroco al describir el convento de las Monjas de Santa Clara de Querétaro: “Tienen un gran convento y una iglesia costosamente adornada, pero sin aquel buen gusto que es de desearse en esta especie de obras”; “El venerable fundador hubiera logrado con más solidez sus deseos si las gruesas cantidades que gastó en esta fábrica las hubiese invertido en promover la industria de muchos pobres”; “La parroquia..., es de construcción muy costosa y en aquel género de arquitectura cargado de adornos impertinentes que aumentan los gastos sin añadir hermosura o majestad...” (refiriéndose a la Catedral de Zacatecas); o “La (casa) del conde de Súchil, donde estuvimos alojados, es reputada la mejor y lo es en efecto, sin que tenga otro mérito que la extravagancia...” (sobre Durango). Las citas ápuđ. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 212 y 213.

²⁸ Se basaba en Vitrubio, Serlio, fray Lorenzo de San Nicolás, y su obra maestra fue El Carmen de Celaya (1802-1807), inspirado en San Pedro del Vaticano y Santa María de la Ribera, de Londres y combatía con tenacidad a Gudiño, Casas y Rojas, de Querétaro, por ser arquitectos capaces, pero corrompidos por el “mal gusto” de su tiempo, como si hubiesen competido por ver quién desvariaba más. Es interesante observar cómo introduce una justificación teórica en su crítica al atacar la columna salomónica, no conocida por griegos y romanos, sino inventada por judíos y por eso llamadas mosaicas o salomónicas. Por lo tanto, no solo habría aquí una crítica a la forma –las salomónicas no sirven estéticamente a la idea de solidez y sustento–, sino que, además, no provienen de una tradición clásica sino que hunden sus raíces en las herejías del credo judío. ¿Por qué seguir, entonces, utilizando ese tipo de soporte para un templo católico mexicano? La congruencia religiosa juega aquí un papel fundamental, como ya teorizó el marqués de Ureña. Por otra parte, hasta el mismo año de la creación de la Academia se sigue alabando el Barroco. Un tratado titulado “Architectura Mecanica conforme a la práctica de esta ciudad de México”, escrito antes de 1781 por un arquitecto anónimo barroco lo defiende como producto único del sistema gremial.

²⁹ Cfr. Ramón Gutiérrez, “Modernidad europea o ...”, op. cit., 748.

³⁰ Tolsá dio equilibrio a la fachada de la Catedral Metropolitana y diseñó portadas como la de la Virgen de Loreto. Realizó la Escuela de Minería (1797-1813) y *El Caballito* de Carlos IV (1803). Ximeno decoró con pinturas el interior de la Catedral. Además de ellos estuvieron Pelegrino Clavé (1810-1880), catalán que reorganizó la Academia de San Carlos por mandato del presidente Santa Anna (1843) (cuando se dotó de medios y profesorado); Juan Nepomuceno Herrera (1818-1878), de Guanajuato, hacía pintura neoclásica en León; José Damián Ortiz (1750-1793), arquitecto, planteó una alternativa al Barroco como el primer triunfo de la Academia (1787); la terminación de la catedral metropolitana (segundo cuerpo de los campanarios y los remates campaniformes), Miguel Constanzó fue el que hizo finalmente la Fábrica de Tabacos (1807), con su discípulo Manuel Mascaró; Ignacio Castera compitió con Tolsá en los proyectos de la iglesia de Loreto (1809-1816) y fue empleado por el virrey Villadiego para una importante labor urbanizadora. Algunos otros fueron José Agustín Paz (colaborador de Ortiz y Castera); José Gutiérrez, Joaquín de Heredia y José del Mazo y Avilés; José Alejandro Durán y Villaseñor, que construyó la Alhóndiga de Granaditas (1798-1809), en Guanajuato; Juan N. Sanabria (ingeniero) hizo la Casa de Agua de San Luis Potosí (1831). El final del neoclasicismo en México vino con José Manso y Jaramillo (1789-1860), de Puebla, que viajó por Europa

La creación de la Academia se hizo notar poco después al definir el “mal gusto” señalando las obras de arte de la fase anterior. En las *Reales Exequias* por Carlos III en 1789, se decía que estaba arreglada “al sencillo gusto y preceptos de los Egipcios, Griegos y Romanos”³¹. Poco después, el virrey Revilladiego manifestó en 1794 que los oficios y las artes se hallaban en el mayor atraso por falta de educación, refiriéndose a la formación artística, que era necesario mejorar pasando del gremio a la Academia. La gran crisis de la institución vino con el estallido de la Guerra de la Independencia (1810), por falta de recursos y materiales para los alumnos. Sin embargo, seguirá influyendo hasta el final del reinado de Fernando VII³².

A pesar de ello, la falta de consideración por el Barroco seguiría su curso durante varios años. Cabe mencionar aquí a Fernández de Lizardi como opositor al mismo con el diálogo literario entre un francés y un italiano con el que pone en boca de extranjeros su crítica. Así el francés representa el arte de la modernidad y el italiano la mentalidad tradicional que todavía existía en México³³. Sin embargo, un italiano real, J. C. Beltrami, que viajó anotando sus impresiones sobre México se muestra encantado con los resultados de las dos ilustraciones: le gusta la arquitectura de Tresguerras en Celaya y la escultura de Carlos IV de Tolsá, a la vez que habla de “esa manía borrominesca (que) está todavía más en boga que la sabia crítica de los imitadores de Vitrubio, de Palladio (sic), de Sansovino, etc... Los pequeños ornamentos sobre el exterior de un gran edificio son como las moscas sobre un elefante, interrumpen la vista sin fijarla”³⁴. En 1835 Francisco Javier de la Peña publicó el manuscrito de Juan Villa Sánchez *Puebla sagrada y profana* (1746), pero la añadió unas notas interesantes de las que se extraen la petición de sustitución de los altares barrocos de Puebla: “Son viejos y será indispensable renovarlos dentro de algunos años”³⁵. El famoso Fidel, demuestra que a mediados del siglo XIX en México el gusto por el clasicismo era algo común para todos los grupos cultos, independientemente de la opción política elegida, y prefirió Querétaro, por su impronta clasicista, a Puebla o Zacatecas³⁶. Por otra parte, en Tadeo Ortiz, que identifica a Cabrera con

y América; Lorenzo de la Hidalga (1810-1870), formado en la Academia de San Fernando; y José Luis Rodríguez Alconedo (1761-1815), de Puebla, cincelador, platero y pintor.

³¹ Ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit., 212. Lo había proyectado Antonio González Velázquez.

³² Querétaro tuvo su Academia, con el nombre de San Fernando desde 1804, dedicada solamente a la enseñanza del dibujo. Uno de sus benefactores fue Juan Antonio Castillo y Llaca, conde y militar. (1774-1817).

³³ Vid. José Joaquín Fernández de Lizardi, *Obras*. Jacobo Chencinsky y Luis Mario Schneider (México: Universidad Nacional Autónoma, 1963, t. III), 261: “Francés: Su arquitectura no es delicada, puesto que le sobra bastante cargazón. En el crucero tiene un pino que parece pinal: hechura antigua y digna del desprecio del gusto del día; dentro tiene un tabernáculo de plata de tosca hechura, que concluye dentro de otro de oro, en el que lo más primoroso es el metal. Detrás de esta pirámide, o llámase ciprés, está en la testera del templo un retablo conocido por el altar de los Reyes, que no es más que un acopio de leña, dorado a lo antiguo y bien indecente. Sus capillas laterales (a excepción de tres que están renovadas al estilo del día y muy curiosas) las más parecen mejor calabozos que capillas, porque están muy oscuras, estrechas y desnudas de toda curiosidad. Tiene alguna riqueza en alhajas; pero no la que podía tener la metropolitana de las Indias, o de la tierra del oro y de la plata; y así, aun cuando sus columnas fueran de alabastro, su pavimento de mármol, sus puertas de ébano, su crujía de oro y sus preseas innumerables, sería una catedral magnífica entre las del universo, pero regular a proporción del lugar en que se había erigido. Italiano: Parece que usted más bien ha murmurado que descrito la catedral de México. -Francés: No he hecho más que decir la verdad”.

³⁴ J.C. Beltrami, *Le Mexique* (París: 1830, ápod. Justino Fernández, *Estética del arte...*, op. cit.), 220.

³⁵ Cfr. Francisco Javier de la Peña, *Puebla sagrada y profana*, 1746 (Ápod. FERNÁNDEZ, Justino. *Estética del arte...*, op. cit.) 226.

³⁶ Cfr. José Guadalupe Victoria, “Guillermo Prieto y el arte novohispano” en *Los discursos sobre arte*. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 166: “No puede definirse de una manera precisa el orden arquitectónico de San Felipe (de Querétaro); cada columna del pórtico es como de dos mimbres de piedra que se enlazan y ascienden en espiral para coronarse con un capitel caprichoso, que así a primera vista, como que quiere imitar el orden bizantino; las cornisas ofrecen esos raros caprichos, equívocos de piedra, alambicamiento que introdujo Churriguera en la arquitectura, gongorismo ingenioso en que se admira el talento y se lamenta la corrupción del gusto”.

Rafael por primera vez, en vez de con Miguel Ángel, se percibe claramente la dependencia académica, cercana a cierta sensibilidad romántica³⁷. No será hasta Gibbon, cuando, bajo la lógica de las ideas de Ruskin, se abogue por la defensa de la recuperación del prestigio del Barroco. Desde entonces el interés por este periodo no decaerá³⁸.

Un triunfo para la historiografía

Como resultado de todo lo anterior podrían establecerse algunas ideas sobre las que seguir trabajando. Por un lado, el retablo, como marco idóneo para la homilía tallada y el discurso plástico, sirve ahora como suministro del interés de los estudiosos después de perder su meta religiosa en muchos casos. Precisamente el debate estético en que la Ilustración introdujo al retablo ha provocado que, a la larga, se pusiera en valor historiográficamente y se procurase finalmente su recuperación y conservación patrimonial.

El problema lo planteó la influencia de Balbás. Al introducir elementos o motivos geométricos (el más característico fue la pilastra estípite), en el diseño arquitectónico de los retablos esto provocó el desdibujo de la referencia tectónica, del diseño, de la línea. Esto indujo desconcierto en los neoclásicos y, por tanto, su rechazo. ¿Cabría atribuir este rechazo al hecho de una influencia extranjera, europea? Posiblemente no se considerase un injerto en el modelo barroco español. Sin embargo, el neoclasicismo se valoró en tiempos de la república, por analogía con la estética de otros países europeos. ¿Cómo se podía entonces apreciar el Barroco cuando era lo más característico del mundo virreinal? Se abraza o aclimata el neoclásico a las cuestiones republicanas, no pensando en España, sino en Europa, posiblemente en Francia. Recuértese a ese respecto el texto de Lizardi con el diálogo entre el francés (que habla como lo que debe ser) y el italiano (que habla como lo que es).

El hijo de Balbás, llega más allá: disuelve el soporte y hace variaciones inimaginables en la ornamentación. Sus obras y las de sus coetáneos suponen una ruptura con respecto a las anteriores y son destruidas o sustituidas en la mayor parte de los casos, pero sobre todo en tiempos de la república. Quizá los académicos de San Carlos mostraron más clemencia por el barroco novohispano que las autoridades de principios del siglo XIX. De hecho, algunos piensan que Tolsá en el Ciprés de Puebla manifiesta su reprimida vocación neoclásica (**Fig. 4**). También hay que tener en cuenta que en el seno de la primera hornada de la Academia en México hay discrepancias, ya que las personas que llegaron de España al principio no fueron las solicitadas por Gil y trabajaron en México para la clientela aclimatándose al gusto imperante. Será con la aparición de los valencianos, Tolsá y Ximeno, cuando las cosas empiecen a cambiar y se pase del orden “compósito” al orden “tocano”.

³⁷ Vid. Simón Tadeo Ortiz de Ayala, *México considerado como nación independiente y libre, o sean, algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos* (Burdeos: 1832. Ápod. Fernández, Justino. *Estética del arte...*, op. cit.) 227. Al fin y al cabo, sigue a Winckelmann, quien estableció que Miguel Ángel tenía un carácter exaltado, casi barroco. Prefieren al Rafael más mórbido, más tierno, más débil.

³⁸ Eduardo A Gibbon, “La Catedral de México”. *El Artista*, 1874 (ápod. Fernández, Justino. *Estética del arte...*, op. cit.), 232 y 233, se refiere a la Catedral de México en estos términos “... la mano destructora... que no hace mucho se esforzaba en borrar el pasado, tan solo porque creía que ya no servía lo antiguo, para substituirlo con todo aquello que inventa la barbarie cuando anonada el arte; pues bien, existe allí un estilo... allí se encuentra en ese orden compuesto del arquitecto Churriguera algo de bello, algo que eleva el espíritu ante ese altar tallado y dorado maravillosamente, con sus fantásticas columnas, sus óvalos y retablos, donde entre las sombras, se ven los cuadros religiosos del pincel mexicano... el viajero y el artista detienen el paso ante esa enorme concha que embutida hasta la bóveda, hace resaltar todos los caprichos, todas las fantasías del estilo churrigueresco. Y a esto le llaman el altar de los Reyes”.

Posiblemente el “neóstilo” actuó como colchón en toda esta pugna estética, seguramente por su carácter transitorio, moderado. El neoclásico, por contra, es el símbolo de los nuevos anhelos en palabras de Justino Fernández³⁹. Cuando se consumó el movimiento independentista en 1821 los impulsores neoclásicos de la Academia de San Carlos habían muerto: Ortiz de Castro (+1793), Gil (+1798), Fabregat (+1807), González Velázquez (+1810), Tolsá (+1816), Ximeno (+1825) y Tresguerras (+1833). Algunos discípulos seguían en activo: José María Vázquez (pintura), Tomás de Suría (grabado) y Pedro Patiño Ixtolinque (+1835), pero la Academia cerró entre 1821-1824 por las circunstancias de independencia. A partir de entonces no volvió a ser el mismo organismo de antes, pero los frutos de sus acciones han hecho posible que el retablo barroco novohispano, a fuerza de vaivenes, fuera considerado y conservado como documento clave del pasado virreinal⁴⁰ (**Fig. 5**).



Fig. 4 (izda.) y 5 (dcha.) - Puebla de los Ángeles. Catedral. Altar mayor o ciprés. Manuel Tolsá. 1798. (Fonte: <https://feyturismo.wordpress.com/2013/01/09/altar-mayor-o-baldaquino-de-la-catedral-de-puebla/>, consultado el 29 de octubre de 2015); México D.F. Parroquia de Santo Domingo. Retablo mayor. Manuel Tolsá. (Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jicito/10603802365>, consultado el 29 de octubre de 2015).

³⁹Justino Fernández. *El arte del...*, op. cit., 5, añade un párrafo crucial: “Si en verdad México es esencialmente barroco, como dicen, entonces con el neoclásico y lo que significa se abrió un paréntesis en nuestro ser que aun no parece haberse cerrado. Pero esto resulta absurdo; más real es considerar que México es tan complejo y tan vigoroso como para cambiar su destino y que ha podido seguir siendo de otros modos. La historia, el tiempo, nos da la solución del problema. ¿Por qué no pensar que el hombre de Nueva España fue preponderantemente barroco y el del México independiente clasicista? Vistos así los dos momentos, cada uno en su tiempo, no existe ni suspensión de ser, ni falsificación de ser, sino modos de ser siendo, como hemos de encontrar más adelante, que se complican y renuevan en nuestros días. Los que piensan que México es medularmente barroco consideran el neoclásico como una imposición pasajera, mas el caso es que si en un principio lo fue, en verdad su aceptación y prolongación demuestran que más bien es la expresión de la nueva actitud renovadora en que se da nuestro movimiento de independencia y que el México culto primero y después el popular recibió con los brazos abiertos”.

⁴⁰ Muestra de esto fue la edición de *Retablos: su restauración, estudio y conservación*. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, ed. Martha Fernández (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003).

O Retábulo da Estigmatização de S. Francisco na igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra

Ana Rita Carvalho¹



1. Santa Clara-a-Nova como estratégia régia.

O mosteiro de Santa Clara de Coimbra foi construído na margem esquerda da cidade por iniciativa de Dona Mor Dias no século XIII. Com a participação directa da Rainha D. Isabel de Aragão na construção, o mosteiro ganhou uma projecção que seria também alimentada pela salvaguarda do sepulcro régio. A ligação do mosteiro com a cidade e a concentração franciscana naquela área geraram uma relevância tal que até o próprio rio quis abraçar o solo consagrado. Este território ocupado por duas grandes construções dedicadas à Ordem de S. Francisco e ligadas à cidade através da ponte, estabelece, assim, o protagonismo franciscano. O flagelo das cheias do Mondego obrigou as freiras a uma atenção constante ao seu património e a alterações sistemáticas nos circuitos de circulação interna.

Não obstante as condições agrestes ao longo de séculos, as clarissas insistiram na ocupação do espaço, resistindo mesmo à possibilidade de mudança oferecida pelo rei D. Manuel I². Em carta enviada a D. João IV, a abadessa mor da instituição pedia-lhe que fizesse mudar a localização do mosteiro, longe do risco de inundação³. Este pedido interessou particularmente o monarca, que via nele uma oportunidade de glorificação do reinado, face ao anterior, de Filipe III⁴. O monarca espanhol teria sido o responsável pelo processo de canonização da Rainha D. Isabel, que se prolongou entre 1611 a 1625, nomeando-a protectora do reino⁵. Por conseguinte, D. João IV vê no pedido de construção do novo mosteiro uma motivação para extinguir as réstias lembranças filipinas, legitimando a nova dinastia⁶ e albergando sob sua protecção a nova

¹ Mestranda na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

² António Filipe Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra." In *Imagem de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal* (Zaragoza: Diputación Provincial, 1999), 130-132.

³ Luísa Silva, "A construção do novo mosteiro" In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18 (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 35.

⁴ Leonor Ferrão, "[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760)." In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18 (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 41-47.

⁵ António de Vasconcelos, *D. Isabel de Aragão* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1894), 617-619.

⁶ Ao mesmo tempo que se celebrava a independência de 1640, intensificava-se a conflituosa agitação interna despontada pela ascensão ao trono da Casa de Bragança. Era, portanto, imprescindível a legitimação da nova monarquia tanto interna como externamente. As campanhas construtivas da Restauração traduziram-se na aposta pelo nacionalismo, remetendo ao glorioso passado histórico português, amparado pela força divina e procurando um integrismo católico. Nascidas no seio de

santa e padroeira do Reino de Portugal⁷, monumentalizando a grandeza e consagração do seu reinado pelo reforço da linhagem real e nacional da santa rainha⁸.

O monarca manda erguer o novo mosteiro numa cota mais elevada em confronto directo com a Universidade, lugar esse onde o poder régio é reforçado pela presença sistemática do brasão real, tal como acontece em Santa Clara-a-Nova, demarcando o patrocínio do rei na edificação. O impacto e a monumentalidade do mosteiro na malha urbana de Santa Clara confere à paisagem um equilíbrio de complementaridade com a Alta de Coimbra, sendo, desde logo, um elemento iconográfico categórico na representação da cidade e actuando como uma espécie de polo de ligação entre as duas colinas, separadas pelo rio mas unidas pela mesma tutela⁹.

O projecto resultou magnânimo e ambicioso, indo contra os anseios do rei em economizar na obra. A grandiosa panorâmica do mosteiro acarreta um grande impacto cénico através, principalmente, da colossal estrutura correspondente ao dormitório que impõe sobre a cidade a imagem poderosa do Rei através do carácter real que os dois torreões conferem¹⁰. Era a dinastia portuguesa que agora velava pelo corpo sagrado de linhagem régia nacional e que imite essa afirmação através de uma estrutura de arquitectura civil, apelando à tipologia de um palácio régio.

O portal da igreja¹¹, a uma escala visível da cidade, difundia da mesma forma a independência da nova dinastia. O discurso político afixado no portal actua como estrutura comemorativa da Restauração de 1640 tal como já acontecia na tipologia do portal da igreja de S. João Baptista de Angra¹² (datado de 1642) e como vai acontecer no portal da igreja da Piedade de Santarém¹³ (1664-1677)¹⁴. O monarca assinalava no novo panteão criado a legitimação definitiva e exclusivamente portuguesa da guarda e posse do túmulo da Rainha Santa Isabel, servindo igualmente para a afirmação da nova dinastia em contraposição à antiga¹⁵.

Como lhe chamou António Filipe Pimentel, o novo mosteiro de Santa Clara é igualmente um *mosteiro-panteão* e um *mosteiro-palácio*, erguido para afirmação da restaurada dinastia na cidade que acolheu o corpo do primeiro Rei da nação portuguesa¹⁶.

continuidades que se demoraram no tempo, as novidades arquitecturais da nova dinastia começam a ter destaque com a preferência bragantina pelas igrejas de planta centralizada, de aspirações tratadistas e bélicas. Paulo Varela Gomes, *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada* (Porto: Fac. de Arquitectura da Universidade, D.L., 2001), 199-201.

⁷ Leonor Ferrão, "Um Motivo Arquitectónico Emblemático". Vol. II, em *I Congresso Internacional do Barroco: actas* (Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991), 601.

⁸ Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio...", 129-153.

⁹ Vasco Rodrigues, "Coimbra: caracterização da margem esquerda". Vol. 18, em *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos. Nº 18* (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 9.

¹⁰ Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio...", 136-137.

¹¹ O portal da igreja (1649-1696) é composto, num primeiro registo, por um vão rectangular, enquadrado por pilastras dóricas com entablamento de triglifos e, num registo superior de maior movimento, dado por elementos decorativos como as volutas, apresentando um grande espaço quadrangular central preenchido pelo brasão real e dois anjos custódios (que apoiam as armas régias, glorificando o poder do rei credibilizado pela protecção divina que legitima a afirmação política no mosteiro de Santa Clara-a-Nova), emoldurado por pilastras jónicas e entablamento estriado, rematado por frontão interrompido por duas volutas e cruz ao centro.

¹² Construída num espaço de arrojada imposição de propósitos castelhanos, vai alimentar a glória da nova dinastia actuando como símbolo comemorativo da mesma. Vítor Serrão, *Santarém* (Lisboa: Presença, 1990), 64.

¹³ A igreja foi construída como festejo da vitória da Batalha do Ameixial (1663) num período em que se atravessava na região um "espírito de revolta antifilipina" fazendo-se usar de planos centralizados de cruz grega que denuncia um gosto mais humanista não deixando de destacar no seu exterior o portal com insígnias alusivas à Restauração. Serrão, *Santarém*, 64.

¹⁴ Os portais referidos desenvolvem-se através da mesma configuração, mas notando-se uma tendência para apostar numa escala cada vez menor do brasão real, à medida que nos afastamos do marco celebrativo assinalado. Ferrão, "Um Motivo Arquitectónico Emblemático", 600-601.

¹⁵ Ferrão, "Um Motivo Arquitectónico Emblemático", 600-601.

¹⁶ Pimentel, "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio...", 136-137.



Fig. 1 - Margem esquerda da cidade vista da Universidade de Coimbra. 2014.
(Fotografia da autora)



Fig. 2 - Fachada da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra. 2015.
(Fotografia da autora)

2. A igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova: Uma síntese de permanências nacionais¹⁷

Construída entre 1649-1696¹⁸, a igreja de Santa Clara-a-Nova foi projectada pela mão de frei João Turriano¹⁹ e, posteriormente, orientada por Mateus do Couto²⁰. A planta apresenta uma igreja de nave única composta a sul pela cabeceira, sacristia e corredores circundantes²¹ e, a norte, pela extensão referente aos coros, ocupando uma área idêntica à da nave e desenvolvendo-se em dois pisos, sendo o piso inferior organizado como uma igreja de três naves.²² As paredes que circundam a nave e os coros da igreja têm mais de três metros de espessura, assemelhando-se a uma estrutura militar.²³ Este tipo de arquitectura robusta e de cariz bélico transmite um sentido de protecção e clausura personificando-se num gigante cofre relicário para protecção e guarda do túmulo da Rainha Santa Isabel.

A arquitectura da igreja consagra, tanto formal como esteticamente, uma síntese de permanências que se vêm a experimentar no contexto nacional. O esquema da nave apresenta uma organização próxima de um duplo quadrado, com recinto central abatido, remetendo para o conjunto de cinco igrejas do século XVI que Paulo Varela Gomes identifica como partilhando a mesma planta de estratégia quadrangular e diferença entre as cotas da nave e capela-mor²⁴. A nave ocupa uma extensão de 14 metros de largura, 27,5 metros de comprimento e 25 metros de altura, rematada por abóbada de berço. George Kubler constrói um paralelo entre a altura e o comprimento da igreja, com a nave de Santo Antão em Lisboa (1613-53), formando um particular módulo colossal.²⁵ O autor faz também a ligação com os confessionários embutidos na parede poente com a mesma estratégia registada na igreja dos Jerónimos em Belém (século XVI)²⁶.

De frente para a cidade de Coimbra, prolonga-se por 90 metros de comprimento a única fachada da igreja, dando a ilusão de ser composta por uma nave gigantesca. Contudo, o que

¹⁷ “(...) *Santa Clara-a-Nova reúne muitas das mais características tendências nacionais da arquitectura portuguesa posterior a 1500.* (...)” George Kubler, *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706* (Lisboa: Vega, D.L., 1988), 158.

¹⁸ António Nogueira Gonçalves e Vergílio Correia, *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra* (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1947), 75.

¹⁹ D. João IV encarrega o engenheiro-mor do Reino (subsequentemente é lente de matemática da Universidade de Coimbra) de executar o projecto para o novo mosteiro. Segundo Leonor Ferrão, o frade beneditino viu a sua planta ser executada nos iniciais dezanove anos sendo posteriormente transferida para as mãos de Mateus do Couto. Ferrão, “[Não] São rosas, Senhor...”, 41.

²⁰ Mateus do Couto veio substituir frei João Turriano no seu cargo de “arquitecto e engenheiro do rei”, executando várias medições aos trabalhos que já se iam desenrolando no novo mosteiro, sendo que já se teriam iniciado as obras da igreja e sacristia em 1677, segundo medição feita, dando conta da conclusão do dormitório, cozinha e refeitório. Silva, “*A construção do novo mosteiro*”, 36.

Podemos dizer que os trabalhos da igreja só se iniciaram após a conclusão das dependências mais urgentes e que correspondem ao período temporal em que o arquitecto Mateus do Couto esteve à frente do projecto. Apesar de seguir a planta de Frei João Turriano, foi-lhe expressamente incumbida a traça das abóbadas e do portal da igreja. Ferrão, “[Não] São rosas, Senhor...”, 41-42.

²¹ “(...) *Estes corredores a rodear a capela-mor tornaram-se solução característica da arquitectura portuguesa da Restauração* (...)” Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

As medidas saídas do Concílio de Trento, que vieram intensificar as que já vinham a ser experimentadas desde as reformas implementadas por D. Manuel em Portugal nos conventos femininos, accionadas pelo Concílio de Latrão (1513-14), reflectiram-se nessa estratégia da sacristia com acesso directo ao exterior e corredores a rodear a capela-mor no sentido de interditar o acesso dos sacerdotes ao interior do espaço monacal. Paulo Varela Gomes, *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras* (Porto, 2000), 95, e Paulo Varela Gomes, “A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas.” In *Conversas à volta dos conventos*, 229-242 (Évora: Casa do Sul Editora, D.L., 2002), 231-232.

²² Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

²³ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

²⁴ As cinco igrejas apontadas são: S. Vicente de Évora, Santa Maria de Estremoz, Misericórdia de Santarém, Santa Catarina dos Livreiros de Lisboa e a Sala dos Reis de Alcobaça. Gomes, *Arquitectura, Religião e Política...*, 46.

²⁵ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

²⁶ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

vemos no exterior corresponde à nave, coros, cabeceira e sacristia da igreja e não a um espaço unitário. Essa extensão apresenta ritmos distintos conferidos através do uso e ausência de pilastras e janelas²⁷. O exterior da secção correspondente aos coros é de linguagem simples, apresentando dois registos de cinco vãos rectangulares, designadamente as janelas do coro alto e do coro baixo. A da nave da igreja é destacada pela aplicação rítmica de pilastras, desenvolvendo-se em duas alturas, sendo a inferior rasgada a meio pelo imponente portal e a superior aberta por cinco janelas correspondentes aos tramos da igreja, com intervalos iguais entre si. As seis pilastras intervalam-se com os vãos num espaçamento simétrico a igual distância com a excepção das duas pilastras centrais que limitam a perturbação arquitectural do portal²⁸, dando a percepção de se encontrarem desalinhadas com os vãos superiores. Este desalinho “*maneirista*”, como refere José Eduardo Horta Correia, entre vãos e pilastras já havia sido experimentado no Convento de Santa Helena do Monte Calvário em Évora (século XVI), por Afonso Álvares²⁹, e em tantos outros exemplos da arquitectura portuguesa. Do mesmo modo, o distanciamento entre as pilastras adquire paralelo com o ritmo do claustro de Diogo de Torralva no Convento de Cristo em Tomar (século XVI), como alerta George Kubler, na alternância entre os espaçamentos das pilastras³⁰.

O interior da nave, de grande monumentalidade estrutural, faz a transição das paredes laterais para a abóboda, através de uma arquitrave que vai unificar todo o corpo, rasgando-se vãos no registo superior que iluminam o interior da igreja. Apresenta uma tipologia de “nave salão”, como a da igreja de S. Roque de Lisboa e que mais tarde vai influenciar igrejas como a do seminário jesuíta de Santarém (iniciada em 1675), a de Nossa Senhora do Cabo de Espichel (1701-1707) e a do Mosteiro de Arouca (1704-1718) prolongando-se, afinal, este sentido espacial em cronologias muito posteriores. A sua cobertura em abóboda de berço de caixotões vai ao encontro de modelos que lhe são próximos como a abóboda da igreja de Nossa Senhora da Graça (1555), do Colégio de Jesus (iniciado em 1598) ou na generalidade das igrejas colegiais de Coimbra, entre outros mais afastados temporal e geograficamente. O recinto dos fiéis é posicionado num patamar um a dois degraus abaixo do corredor que circunda toda a nave e que percorre as capelas circundantes, tal como já vinha a acontecer na igreja de S. Roque em Lisboa (1567-1586)³¹.

Em suma, a ânsia do rei na legitimação definitivamente portuguesa da posse do sepulcro régio e na afirmação da nova dinastia alastrou-se não só ao portal e dormitório mas também à estrutura arquitectural de toda a igreja, que absorveu uma síntese de influências nacionais. Muito embora estes modelos de tendências italianizantes já se tenham entranhado no contexto português, a arquitectura da Restauração não nasce isolada e funde em Santa Clara uma comunhão de continuidades condensadas no panteão que glorifica a Rainha D. Isabel. Contudo, como pode George Kubler afirmar que a igreja de Santa Clara-a-Nova está isenta de contaminações espanholas³² se ela se ergue para veneração de uma Santa de sangue aragonês?

²⁷ O jogo entre pilastras e janelas divulgar-se-á pela arquitectura portuguesa como acontece na fachada do Mosteiro de Arouca (1704-1718). Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 159-160.

²⁸ O eixo central na fachada conferido pelo portal e alinhamento das pilastras remete-nos para a ilusão de uma fachada frontal, levando Paulo Varela Gomes a designá-la como *fachada pseudo-frontal*. Gomes, “A Fachada Pseudo-Frontal ...”, 229-242.

²⁹ José Eduardo Horta Correia, *Arquitectura portuguesa: renascimento maneirismo estilo chão* (Lisboa: Presença, 2002), 66.

³⁰ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

³¹ Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 157.

³² O autor defende que “(...) em Santa Clara-a-Nova de Coimbra desaparecem todas as características espanholas. O respeito espanhol pelas fórmulas académicas italianas nunca orientou o risco da igreja coimbrã. (...)” Kubler, *A arquitectura portuguesa chã*, 158.



Fig. 3 - Interior da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra. 2014.
(Fotografia cedida por Anabela Carvalho)

3. O envolvente calor da talha

A campanha política difundida na composição arquitectural do novo mosteiro de Santa Clara prolonga-se também no seu programa decorativo interno que acompanhou as novas exigências devocionais. O interior das grossas paredes de Santa Clara-a-Nova é aquecido pelo calor da talha e da decoração que vestem a igreja. A fria sobriedade e simplicidade da estrutura da nave é agitada internamente através dos retábulos que se encaixam entre as pilastras da igreja e que circundam toda a nave. O esplendor de luz dourada é acompanhado de relevos e telas compondo a narrativa litúrgica da igreja.

Entre os séculos XV e XVIII³³ Portugal foi-se cobrindo de um manto intenso de luz no interior das suas igrejas. Ao longo desses séculos, os emotivos retábulos aquecidos a ouro foram ganhando as preferências nacionais, deixando-se para trás as mais frias (de pudor tratadístico) estruturas italianizantes trabalhadas em pedra. Coimbra beneficiou até bastante tarde das obras pétreas saídas da oficina de João de Ruão, mas, ao mergulhar pelo século XVII adentro, intensificou-se a encomenda de monumentais estruturas de aparato em madeira dourada³⁴. A escolha pela retabulária em talha dourada ia ao encontro da captação da atenção dos fiéis e procurava corresponder aos ideais reformadores tridentinos que se difundiram a partir do séc. XVI.

³³ Robert Chester Smith, *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo]* (Lisboa: Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte, 1995-96), 7.

³⁴ António Filipe Pimentel, *O tempo e o modo: o retábulo enquanto discurso* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002), 240-247.

No caso privilegiado de Santa Clara, a reformulação de um novo mosteiro ocasionou a execução de retabulária totalmente nova e especialmente encomendada para esse efeito, seguindo, em conformidade, o sentido estabelecido. Adoptou-se um discurso pós-tridentino, com a mística da talha dourada, cobrindo não só o altar-mor (que incorpora o trono tridentino e exalta o relicário principal da comunidade monacal) e o retábulo gémeo da igreja, mas também os retábulos didácticos da nave sobre os santos franciscanos, conjugados com representações litúrgicas, de Cristo e da Virgem Maria, num cenário envolvente de coerência discursiva complementando a mensagem e o sentido de toda a igreja, conferindo-lhe alma.

O aspecto inovador da igreja reside na singular composição retabular do esquema narrativo da nave. O emblemático portal de entrada que eterniza e condensa os grandes valores régios intrinsecamente vinculados numa propaganda comemorativa, vê o seu esquema compositivo multiplicado no interior da igreja através de repetida composição estética dos retábulos da nave, nessa afirmação nacionalista que aqui é sistematicamente imposta. Os 14 retábulos seguem todos a mesma composição dada por Mateus do Couto³⁵, ajustando-se aos arcos entre as pilastras e enquadrando um baixo-relevo envolto por colunas torsas coríntias revestidas de folhagem, parras de uvas, querubins e fénixes, entablamento com mísulas, rematados com uma edícula rectangular com um motivo oval no centro. Toda a decoração é baseada em folhagens de acanto, volutas, cabeças de anjo, etc ... O arranjo estético dos retábulos da nave adquire características retabulares do século anterior³⁶, de influência tratadística, complementadas com elementos decorativos que actualizam a estrutura compositiva dos retábulos através da utilização de colunas torsas decoradas que, muito embora já venham a ser utilizadas na arte retabular, inovam em Portugal pela exaltação decorativa dos emblemas mais caros à iconografia cristã (parras de uvas, fénixes e anjos)³⁷.

Os retábulos que compõem a nave distribuem-se ao longo da mesma: 9 laterais, encaixando-se entre as pilastras da igreja; 2 colaterais; 2 sem altar (paralelamente aos colaterais); e 1 painel da mesma composição sobre a porta de entrada. Os baixos-relevos apresentam um grande sentido de movimento, através de corpos ondulantes, diagonais e panejamentos flutuantes e são pintados sobre folha de ouro, em cores suaves. Os seus imaginários e entalhadores, António Gomes e Domingos Nunes, assinaram contrato em 28 de Outubro de 1692, comprometendo-se a executar dois retábulos colaterais e nove laterais, sendo que cinco seriam distribuídos do lado da epístola e os outros quatro do lado do evangelho³⁸. É provável que, posteriormente, tenham sido encomendados os 3 painéis que faltam e que não estão no contrato, visto que os processos de decoração da igreja se prolongaram até ao século XIX³⁹.

³⁵ Nelson Correia Borges, "A talha." In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 65-73 (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003), 70.

³⁶ Smith, *Inventário: A Talha em Portugal*, 34.

³⁷ Smith, *Inventário: A Talha em Portugal*, 91.

³⁸ Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação* (Porto: Diocese do Porto, 1984), 754.

³⁹ S.I.P.A. *Mosteiro de Santa Clara-a-Nova / Mosteiro de Santa Isabel / Santuário da Rainha Santa Isabel*. 2003. http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2678 (acedido em 27 de Janeiro de 2015).

4. O retábulo da estigmatização de S. Francisco de Assis.



Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) - Paineis do retábulo da estigmatização de S. Francisco, 1692, António Gomes e Domingos Nunes. 2014 (Fotografia cedida por Anabela Carvalho); Gravura da folha de rosto da obra *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...* 1675. Officina Roderica de Carvalho Coutinho.

O primeiro retábulo lateral do lado da epístola corresponde à estigmatização do santo fundador, como estipulado em contracto⁴⁰, localizado hierarquicamente no conjunto dos retábulos laterais do lado da epístola e iniciando a leitura global da retabulária. O painel é composto pela figura do santo, de frei Leão e de um serafim. Frei Leão encontra-se sentado no canto inferior esquerdo absorvido pela leitura de um livro e ignorando a acção que se desenrola à sua volta. S. Francisco, posicionado no lado direito, estica-se em direcção à aparição do serafim envolto em nuvens, que se encontra no canto superior esquerdo, conferindo marcante diagonal na composição. A cena é rodeada de rochas e árvores e, como fundo, apresenta uma paisagem com a representação de casario. Ambas as figuras vestem hábito franciscano e o serafim é representado crucificado⁴¹.

A cena do relevo congela a passagem da vida de S. Francisco em que este recebe os estigmas. Segundo S. Boaventura, a quando do seu retiro de Quaresma em honra de São Miguel para o monte Alverne, o santo contempla a aparição de um “(...) serafim de seis asas flamejantes (...)” crucificado em que “(...) Duas asas elevavam-se por cima de sua cabeça, duas outras estavam abertas para o vôo, e as duas últimas cobriam-lhe o corpo (...)”. Durante

⁴⁰ A transcrição do contracto de encomenda dos retábulos de 1692 refere que “(...) o pr.º da jmaijem do seráfico sam Fram.º Resebendo as chaguas com as mais jmaijens e cousas que forem nesesarias para o dito passo que se costuma (...)”. Brandão, *Obra de talha dourada...*, 754-757.

⁴¹ Borges, “A talha.”, 71.

esse êxtase, S. Francisco sente “(...) *uma alegria transbordante ao contemplar a Cristo que se lhe manifestava de uma maneira tão milagrosa e familiar, mas ao mesmo tempo uma dor imensa, pois a visão da cruz traspassava sua alma com uma espada de dor e de compaixão* (...)”⁴². Após a aparição, surgem-lhe marcas nas mãos e nos pés e na lateral direita do tronco, correspondendo à localização das 5 chagas de Cristo. S. Francisco assemelhava-se assim a Cristo, não apenas pela sua forma de estar na vida, mas também de forma tão visível como os estigmas, executando, a partir daí, diversos milagres.

S. Francisco de Assis nasceu em 1182, em Assis e foi jovem para a guerra, acabando como prisioneiro, em 1202, e resgatado um ano depois devido à sua enfermidade. É por via de um chamamento divino, que se lhe pede a reconstrução da capela onde este se encontrava, aprendendo o valor do trabalho e das esmolas para a reedificação da capela de S. Damião. Convertido a uma vida semelhante à de Cristo, entrega-se à pobreza e à pregação da palavra de Deus. Depressa seguem-lhe outros homens como discípulos, iniciando-se uma nova ordem religiosa. Em 1224, aparecem-lhe os estigmas depois de subir ao monte Alverne para orar, acabando por morrer dois anos depois, tornando-se santo em 1228⁴³.

O tema dos estigmas entende-se no contexto onde o relevo está inserido. O mosteiro franciscano de Santa Clara-a-Nova exhibe, portanto, uma temática franciscana. A história de S. Francisco contempla diversos episódios cruciais que se foram difundindo ao longo dos séculos mas, a partir do século XVII, acarinhou-se essencialmente a cena da sua estigmatização, pois esta resumia todo o seu propósito de vida assemelhando-se a Jesus Cristo⁴⁴. Assim, o seu brasão é representado por dois braços que se cruzam, ambos com chagas; o que apresenta uma manga de hábito simboliza S. Francisco e o braço nu retrata Cristo, tal como se encontra figurado no remate do retábulo.

Após a morte de S. Francisco de Assis, depressa se deu início à produção de toda uma iconografia relativa à vida do santo⁴⁵. Deste modo, e inspirada nas modificações realizadas nas suas hagiografias, a imagem de S. Francisco foi-se sucessivamente modificando de acordo com a versão mais actualizada. Nas primeiras imagens do santo, o ícone de S. Francisco é representado a mostrar os estigmas, uma vez que eram as chagas que caracterizavam e confirmavam a sua santidade⁴⁶. Desde 1235 que se apresenta o santo ajoelhado, como representam, a título de exemplo, Bonaventura Berlinghieri, Giotto, Erfurt e Domenico Veneziano. A partir daqui, a tendência é cada vez mais para se elevar o santo, desde a posição de pé, até mesmo a levantá-lo do chão, como na pintura de Vicente Carducho, de 1576-1638⁴⁷. Nos séculos seguintes representa-se S. Francisco a descair, segurado por anjos, como que o santo, enfraquecido pelo êxtase que presenciou, caísse desfalecido, assemelhando-se ao êxtase de Santa Teresa⁴⁸, como acontece na representação de 1729 de Giambattista Piazzetta⁴⁹. O fundo das representações tende a seguir o gosto estético em voga e introduzem-se novidades

⁴² S. Boaventura, “*Legenda Menor*”. Publicado em 22 de Setembro de 2012 e acedido em 19 de Junho de 2015, http://www.paxetbonum.net/biographies/minor_legend_pt.html#6

⁴³ Verbo *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 12, (Lisboa; São Paulo: Verbo, 1998-2003), 858-859.

⁴⁴ Emile Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes* (Madrid: Ed. Encuentro, 1985), 172.

⁴⁵ Aldilene Marinho Cesar, “*Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato - Séculos XIII-XVI*” (2010): 6, acedido em 20 de Junho de 2014, http://www.ifcs.ufrj.br/~arshistorica/dezembro2010/doc/arshistorica02_a03.pdf

⁴⁶ Cesar, “*Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis...*”, 6-7.

⁴⁷ Cesar, “*Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis...*”, 7-8.

⁴⁸ Cesar, “*Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis...*”, 173.

⁴⁹ Rosa Giorgi, *Santos* (Barcelona: Electa, 2003), 136-137.

como raios de luz que ligam as chagas do anjo às de S. Francisco, delimitando-as e destacando melhor os estigmas, como já Giotto tinha feito⁵⁰. Os raios não aparecem descritos na biografia do santo, são usados como estratégia visual pelos artistas. Introduz-se também a personagem de um monge sentado a ler que é identificado como frei Leão por ser o único companheiro que S. Francisco conduziu a essa parte do monte⁵¹. Apesar de frei Leão não constar nas biografias do santo⁵², a igreja acarinhou esta introdução (desde o século XIV) pois conferia-lhe um carácter de testemunha, credibilizando o milagre⁵³. Desta forma, o tema da estigmatização de S. Francisco evoluiu ao longo do tempo, inspirado nos textos que a igreja ia criteriosamente controlando, agarrando-se ao tema dos estigmas como estratégia de legitimação da santidade de S. Francisco. No caso do relevo dos estigmas em Santa Clara-a-Nova, S. Francisco de Assis apresenta-se numa posição de movimento ascensional, acompanhado de frei Leão e envolto em natureza.

Os entalhadores do painel da estigmatização de S. Francisco na nova igreja de Santa Clara de Coimbra revelam influências de gravuras que circulavam na época⁵⁴. No âmbito da temática religiosa, circulavam diversos livros ilustrados em Portugal desde os finais do século XV e inícios do século XVI, tais como “(...) *tratados de devoção*, (...), *Bíblías*, *Missais*, *Breviários*, *Pontificais*, *Ofícios da Virgem* (...)”⁵⁵. O tema dos estigmas consta em missais e livros religiosos como o *Compendio e sumario de confesores, tirado de toda a substancia do manual / copilado & abreviado por hum religioso frade menor, da ordê de S. Francisco da Prouincia da Piedade*, de 1571, com um S. Francisco de joelhos, acompanhado de um anjo serafim, enquadrado em linhas de força diagonais; a *Explicação da segvnda regra de S. Clara*, de 1621, com o santo ajoelhado perante crucifixo, à entrada de uma caverna, denotando uma diagonal compositiva; ou o *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...*, de 1675 representando S. Francisco de joelhos e mãos cruzadas, acompanhado de frei Leão e de uma cabeça de anjo. Este tema aparece igualmente numa gravura do Mestre E. S, mas, nesta, a diagonal não é tão marcada e há um maior ruído de fundo. Em todas as outras, a diagonal compositiva está sempre presente e, nas duas primeiras, o S. Francisco encontra-se com os braços abertos como no relevo da igreja de Santa Clara, ao contrário da do *Missae propriae festorum ordinis fratrum minorum ...*, de 1675, que apresenta S. Francisco de mãos cruzadas. Contudo, é essa que mais se assemelha ao relevo do retábulo da estigmatização da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova, pela sua organização compositiva, a mesma diagonal, a presença de frei Leão no canto inferior esquerdo, o mesmo desenho de árvore e a envolvimento pela natureza.

⁵⁰ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 172.

⁵¹ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 172.

⁵² Provavelmente deve-se por este ser um dos autores da biografia do santo.

⁵³ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 184.

⁵⁴ Após o Concílio de Trento, depressa se difundiram tratados de como se deveria representar as imagens religiosas e, de seguida, começaram a difundir-se livros de gravuras, de ornamentos e “registos de santos”, como comprovam estudos recentes, como os de Marie-Thérèse Mandroux-França, na sua obra *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI^e au XVIII^e siècle: un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais*. Natália Marinho Ferreira Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, (Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, 1989), 176.

⁵⁵ Joaquim de Vasconcelos, *Albrecht Durer e a sua influência na Península*, (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929), 66-67.

Na plataforma disponibilizada pelo instituto franciscano da Universidade de St. Bonaventure (USA)⁵⁶ divulgam-se gravuras e desenhos alusivos à temática franciscana e recolhidos a partir da colecção de Livros Raros do *Franciscan Institute* e da Universidade de St. Bonaventure. Um total de 63 gravuras sobre a temática dos estigmas, num intervalo temporal de 1503 até 1763, confirma, mais uma vez, a imensa preferência sobre esta iconografia. Na sua larga maioria, o santo é representado de joelhos, com os braços abertos recebendo os estigmas, intensificados pelo uso dos raios de luz que acentuam a dinâmica inter-relacional. Esta estratégia visual apenas não é usada em 7 das 63 gravuras, mais concretamente na de 1512 do livro *Firmame[n]ta trium ordinu[m] Beatissimi Patris nostri Francisci*; na de 1516 do livro *Questio sup[er] regula[m] Sancti Fra[n]cisci ad littera[m]/ ...Gilberti Nicolai..., Fratr[u]m Mi[n]oru[m] de Observa[n]tia Cismo[n]tano[rum]...*; na de 1594 do livro *S. Francisci historia*; na de 1603 do livro *Magni S. Francisci vita*; na de 1625 do livro *Bref discours et abrege de la vie, vertus, & miracles du...Jacques de la Marque*; na de 1702 do livro *Missae propriae sanctorum Fratrum Minorum S.P.M. Francisci: ad formam Missalis Romani:...*; e na de 1763 do livro *Encomia coelituum, digesta per singulos anni menses & dies*. Em 60 das 63 gravuras o santo encontra-se ajoelhado, sendo representado de pé apenas na gravura de 1503 do livro *Tractato delli defecti della mesa utile perli sacerdoti semplici... Francesco della Piazza*, na de 1596 do livro *Tractado sobre el Ave Maria: con dos tablas copiosissimas de la Sagrada Scriptura y de los sermones de todo el ano...* e na de 1653 do livro *Le Tableau de la Croix Represente dans les Ceremonies de la ste. messe, ensemble le tresor de la devotion aux sou frances de Nre. S.I.C. le tout enrichi de belles figures*.

Saídos da mais conceituada escola de talha deste período, os entalhadores António Gomes e Domingos Nunes (oriundos da cidade do Porto), que assinaram contrato para a execução dos retábulos da nave da igreja do mosteiro das clarissas, tiveram em Santa Clara a oportunidade de exploração de um incomparável trabalho de painéis figurativos em relevo numa escala única em todo o reino.

Contrariamente ao que se desenrolara na oficina laboral destes dois artistas, onde o trabalho de painéis figurativos fora escasso e de tamanho reduzido (como acontece, a título de exemplo, nos espaldares do cadeiral do coro da igreja do mosteiro de S. Bento da Vitória, de 1704; no retábulo-mor da igreja de Miragaia, de 1719-1722 e 1724; no da igreja do mosteiro de Jesus em Aveiro, de 1725), em Santa Clara-a-Nova essa modalidade foi explorada ao máximo pelos autores que obtiveram maior liberdade no trabalho a uma outra escala na sua execução, resultando numa composição onde domina uma coerência estética e discursiva.

Como seria de esperar de uma encomenda régia, a escolha por artistas conceituados mobilizou estes mestres até Coimbra, lugar onde, até à data do contrato, já tinham efectuado outros trabalhos de parceria. É nessa qualidade que, no início das suas carreiras, operam num intervalo temporal entre 1678 e 1696; só a partir de 1697 se regista a separação dos seus percursos laborais⁵⁷. Na nova igreja de Santa Clara, o gosto régio pelas formas tratadísticas foi então impresso aos entalhadores do Porto pelas plantas de Mateus do Couto⁵⁸. Contudo, a

⁵⁶ Paul J. Spaeth, “Franciscan Engravings & Woodcuts.”, acedido em 9 de Julho de 2015, <http://web.sbu.edu/friedsam/scan/>

⁵⁷ Alves, *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*, 94-129.

⁵⁸ A transcrição do contracto de encomenda dos retábulos de 1692 refere que “(...) estava Contratado com os ditos An.tº gomes, e Dominguos Nunes ... faserem honse Retabulos ... acabados na forma das Plantas que estão feitas e assinadas por Matheus do Couto(...)”. Brandão, *Obra de talha dourada...*, 754-757.

rigidez do traçado não impediu a agitação das linhas sinuosas da talha, conseguindo estabelecer harmoniosa comunhão.

No retábulo dos estigmas a importância da liberdade do artista na execução da obra, sem se cingir a uma gravura única, permitiu a oportunidade de mostrar a desenvoltura expressa na qualidade técnica. Isto deveu-se à escolha de uma das mais trabalhadas temáticas franciscanas que não ofereceu dúvidas aos imaginários quanto à sua representação. Porém, nem sempre o tema escolhido é do conhecimento comum e, por isso, é essencial o suporte iconográfico relativo ao assunto a tratar.

Do mesmo ciclo retabular da igreja, a figura do santo ganha destaque num segundo painel que não consta do contrato inicial mas que, nitidamente, saiu da mesma oficina, reforçando, mais uma vez, o relevante papel da imagem do fundador da ordem. O relevo da visita do papa Nicolau V ao túmulo de S. Francisco, que vem representar uma iconografia tão pouco usual, seguiu linhas gerais de gravuras que circulavam na época⁵⁹, como a publicada em 1646⁶⁰ pertencente ao livro *Histoire admirable de la vie du pere seraphic S. Francois* de Paul Weerts⁶¹. A orientação baseada em ilustrações já existentes deveu-se à sua especificidade temática, que foi pouco difundida e dominada pelos autores. A composição da gravura é visivelmente idêntica à que se encontra em Coimbra assemelhando-se, quase na íntegra, ao relevo da visita papal na nova igreja de Santa Clara.

A maior liberdade na execução duma temática recorrente resultou numa abordagem única conferida pela forte aposta em diagonais marcadas e de maior movimento, demonstrando a qualidade técnica dos seus autores. A obrigatoriedade do tema do fundador, a par com o resto do conjunto, foi desenvolvida na simbiose entre o gosto régio e a técnica da talha portuense, resultando num singular dispositivo de retabulária nunca antes executada em Portugal.

Bibliografia

- ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica*. Porto: Câmara Municipal do Porto Arquivo Histórico, 1989.
- BORGES, Nelson Correia. “A talha.” In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 65-73. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade e na diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, 1984.
- FERRÃO, Leonor. “Um Motivo Arquitectónico Emblemático”. Vol. II, em *I Congresso Internacional do Barroco: actas.*, 593-619. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991.
- FERRÃO, Leonor. “[Não] São rosas, Senhor. Sobre as obras do claustro (1704-1760).” In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 41-47. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003.
- GOMES, Paulo Varela. “A Fachada Pseudo-Frontal nas Igrejas Monásticas Femininas Portuguesas.” In *Conversas à volta dos conventos*, 229-242. Évora: Casa do Sul Editora, D.L., 2002.
- . *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII: A planta centralizada*. Porto: Fac. de Arquitectura da Universidade, D.L., 2001.
- . *As igrejas conventuais de freiras carmelitas descalças em Portugal e algumas notas sobre arquitectura de igrejas de freiras*. Porto, 2000.
- GONÇALVES, António Nogueira, e CORREIA, Vergílio. *Inventário artístico de Portugal. Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1947.

⁵⁹ Mâle, *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, 413-414.

⁶⁰ Na gravura figura a representação de S. Francisco, postado em pé sobre o seu sepulcro; a do papa Nicolau V, beijando o túmulo do santo; a do cardeal Austergius, autor e testemunha da visitação do papa à igreja subterrânea de Asis, em 1449; e a do resto da comitiva que os acompanha.

⁶¹ “Franciscan Engravings & Woodcuts.”

KUBLER, George. *A arquitectura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisboa: Vega, D.L. , 1988.

MÂLE, Emile. *El Barroco, arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Ed.Encuentro, 1985.

PIMENTEL, António Filipe. "Mosteiro-Panteão/Mosteiro-Palácio: Notas para o estudo do Mosteiro Novo de Santa Clara de Coimbra." In *Imagen de la Reina Santa: Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, 129-153. Zaragoza: Diputación Provincial, 1999.

SILVA, Luísa. "A construção do novo mosteiro" In *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*. Nº 18, 35-39. Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2003.

SMITH, Robert Chester. *Inventário: A Talha em Portugal: [catálogo]*. Lisboa: Serviço de Belas Artes - Arquivo de Arte, 1995-96.

VASCONCELOS, António de. *D. Isabel de Aragão*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1894.

Dos retablos para Felipe V de Borbón en la catedral de Oviedo (Asturias)

Bárbara García Menéndez¹



Durante el siglo XVIII se llevó a cabo en la catedral de Oviedo (Asturias) un amplio programa de renovación de capillas y retablos, para adaptar el primer templo de esta diócesis a las nuevas exigencias litúrgicas y a la sensibilidad y gusto artístico contemporáneos. Esta extensa reforma, que modificó por completo el edificio gótico convirtiéndolo en un esplendoroso monumento barroco, fue posible gracias a un período de bonanza económica debido, tanto a las ventajas obtenidas de las rentas capitulares, como, sobre todo, a un arbitrio, de un real sobre cada fanega de sal vendida en el Principado de Asturias, que le había sido concedido al cabildo catedralicio por el rey Felipe V en 1726, por seis años. Aunque el motivo original de este ingreso excepcional había sido financiar la reparación de la torre de la catedral dañada por un rayo en 1723, se consiguió prorrogarlo cuatro veces más desde entonces, hasta 1750, destinándose sus beneficios a enriquecer el ornato del templo².

La documentación capitular muestra en esos años cuán importantes eran, en efecto, los ingresos dinerarios procedentes del arbitrio sobre la sal, con los que se financiaron, entre otros, los retablos que aquí se comentarán o los desaparecidos órganos barrocos³. Por este motivo, y con la indudable intención de lograr conservar y prorrogar tal privilegio, el Cabildo no dejó de explicitar iconográficamente su agradecimiento y lisonja por esta generosidad real en algunas de esas obras, incluyendo en ellas varias referencias a Felipe V (1700-1746).

Además, y aunque entonces el interés era meramente económico, con ello los canónigos ovetenses insistían en la expresión pública de su lealtad al primer monarca Borbón, que ya había quedado de manifiesto en la llamada capilla de Nuestra Señora del Rey Casto, construida durante la guerra de Sucesión al trono español (1701-1713), en la que Asturias

¹ Doctora en Historia del Arte, coordinadora de exposiciones en el Museo Carmen Thyssen Málaga.

² Germán Ramallo, *Escultura barroca en Asturias* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1985), 62. Ramallo, en Francisco de Caso et al., *La catedral de Oviedo* (Oviedo: Nobel, 1999), vol. I, 197 y 213, vol. II, 221.

³ Se recogen varias referencias en los *Libros de acuerdos del Cabildo* conservados en el Archivo Capitular de Oviedo (en adelante, ACO). Así, por ejemplo, se pagaron 180 reales al tracista de los retablos, “y se acordó se libre dicha cantidad sobre efectos del arbitrio” (*Libro de acuerdos* núm. 50, f. 244v). Y, una vez concluidos los colaterales, los canónigos se planteaban “pensar y determinar qué obra se ha de hacer de las que motivaron y inclinaron el piadoso ánimo de Su Majestad a la concessión de el Arbitrio” (f. 338r). Aunque no había sido entregado para enriquecer el ornato del templo, sus beneficios se orientaron en esta dirección durante el segundo cuarto del siglo.

había tomado partido en su favor desde el inicio, y para la que había aportado numerosas tropas y dineros al ejército borbónico⁴.

Esta basílica-panteón prerrománica, de comienzos del siglo IX, fundada por Alfonso II el Casto (791-842), y lugar especialmente emblemático de la monarquía hispánica, por albergar el Panteón Real de los reyes asturianos, fue reedificada entre 1705 y 1712, y en ella los emblemas borbónicos se prodigaron en numerosos lugares, demostrando “la vigencia del Patronato Real en un momento en que la nueva dinastía estaba necesitada de prestigio”⁵.

También en esta ocasión la catedral contó con el respaldo económico de la Corona. Así, el obispo fray Tomás Reluz (1697-1706), impulsor de la reforma de la capilla (obra del maestro cántabro Bernabé de Hazas), solicitó en julio de 1705 al Rey una ayuda anual de 1.000 ducados para costear los trabajos, petición que secundó asimismo el Cabildo. En septiembre se concedió esta pensión, por diez años, en caso de que el obispo falleciera antes de completar la obra, como así ocurrió, pues murió el 12 de junio de 1706. Al ser la capilla de patronato regio, el proyecto contó desde el inicio con el apoyo real, recogido en una Real Cédula de 31 de marzo de 1705, en la que se dejó constancia del deseo de Felipe V de permanecer como patrón único y del interés en que esta tutela y favor se manifestasen el adorno de la capilla, como en efecto se hizo, incluso de manera excesiva⁶.

Es, pues, en este contexto de lealtad y halago a Felipe V por parte de la diócesis y el Cabildo en el que adquieren pleno sentido y justificación varios elementos iconográficos y la heráldica de los dos monumentales retablos colaterales del transepto de la catedral de Oviedo (**Figs. 1 y 2**), encargados en la década de 1740 al escultor barroco Juan de Villanueva (1681-1765) y su taller.

Estos dos conjuntos, por fortuna aún conservados in situ⁷, reúnen numerosos aspectos de singular interés y valor, pudiendo ser considerados hoy entre los más importantes del catálogo de Villanueva, un artista asturiano activo en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII y uno de los arquitectos de retablos más importantes de la escuela madrileña de ese momento.

Y, desde luego, son, a nuestro parecer, los más interesantes en su producción, por varios motivos. En primer lugar, de entre todas las esculturas suyas conocidas, conservadas, o localizadas por medio de fotografías o grabados, estas obras de Oviedo nos han dado pie a estudiar, mejor que ninguna otra, el estilo de madurez de Juan de Villanueva: los parámetros formales de sus estatuas, sus fuentes iconográficas; las influencias de los artistas españoles y extranjeros con los que se relacionó durante su larga vida en Madrid; su posición estética dentro del desarrollo artístico del siglo y ante el empuje de lo académico y el nuevo clasicismo; su aportación personal al último barroco madrileño, y la colaboración de su taller en los momentos de mayor actividad del artífice.

⁴ Como referencia general sobre este tema, véase, Evaristo C. Martínez-Radio, *La Guerra de Sucesión y Asturias* (Oviedo: KRK, 2009).

⁵ Vidal de la Madrid Álvarez, “La construcción de la Capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo,” *Liño* 9 (1990): 94; “La Capilla Real de la catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas. La creación de un instrumento de legitimación borbónica,” en coord. Ramallo, *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica* (Murcia: Edit.um, 2010), 511-548.

⁶ Ibidem nota anterior.

⁷ Han sido restaurados y limpiados recientemente, entre 2014 y 2015, recuperando todo su esplendor.

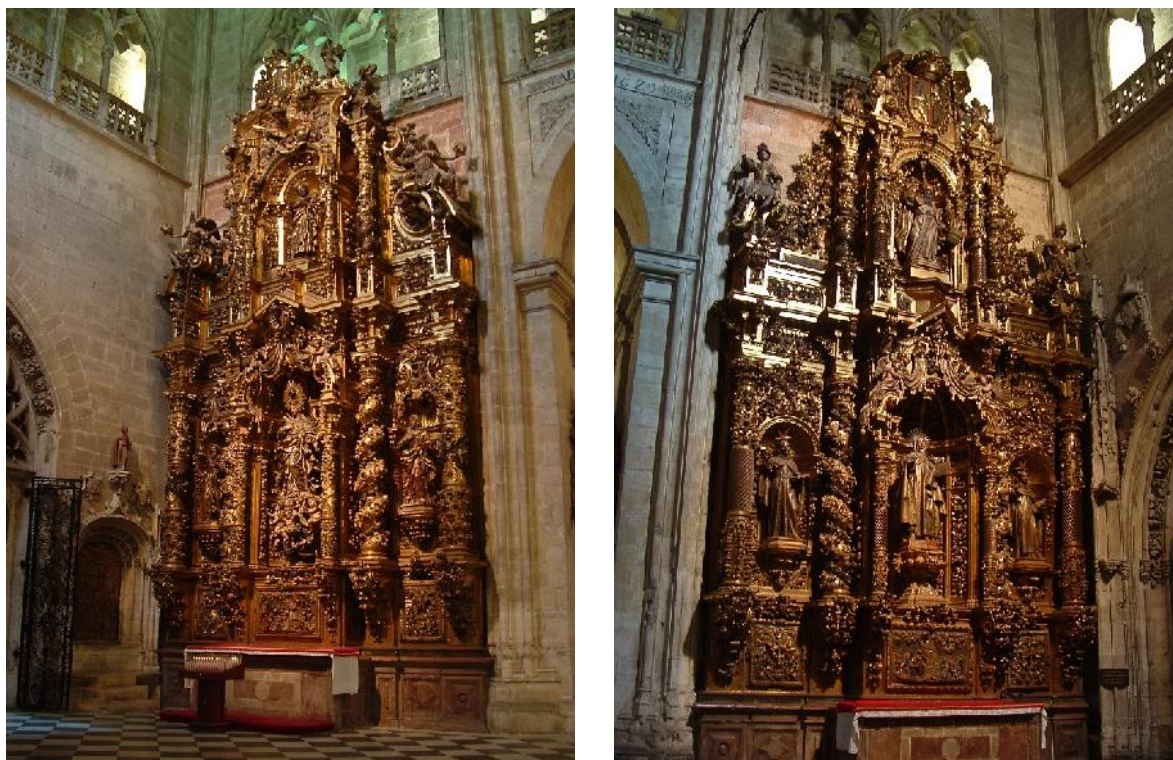


Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - Retablo de la Inmaculada Concepción, 1739-1742, Catedral de Oviedo;
Retablo de Santa Teresa, 1739-1742, Catedral de Oviedo.
(Fotografías de la autora)

Asimismo, el diseño de la traza de los retablos, que hemos atribuido a su hijo Diego de Villanueva (1713-1774), testimonia la colaboración de este en el taller familiar antes de comenzar su conocida carrera como arquitecto, teórico y profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸. Se trata, también, de un trabajo que ha de incluirse dentro de la trayectoria de otros dos escultores y ensambladores asturianos, Toribio de Nava Riestra (1687-1748) y Manuel Pedrero Vigil († 1743), pues en sus manos estuvo la construcción material y la interpretación de la estructura arquitectónica ingeniada por Diego de Villanueva en Madrid⁹.

Por otro lado, puede afirmarse que los colaterales de la catedral de Oviedo fueron una de las dos grandes obras del barroco dieciochista en el Principado, junto con la decoración interior, en las décadas de 1720 y 1730, de la colegiata de Santa María la Mayor de Pravia¹⁰. Ejercieron una influencia clave, estimulando la renovación de la producción retablística y

⁸ Bárbara García Menéndez, "Un *heresiarca* en la Academia: la formación de Diego de Villanueva como escultor y retablista en el entorno del churriguerismo," *Goya. Revista de arte*, 337 (2011): 312-323.

⁹ Hemos realizado un estudio completo de estos retablos y sus esculturas en *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, tesis doctoral inédita (Universidad de Oviedo, 2009), t. II, 561-592 y 821-866. Para más referencias, complementarias de las recogidas en estas páginas, véase, García Menéndez, "La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII," *Liño* 13 (2007): 57-68; *Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765), un escultor poleso del siglo XVIII* (Pola de Siero: IES Escultor Juan de Villanueva, 2010), 46-55.

¹⁰ La Colegiata de Pravia fue fundada en 1715 don Fernando Ignacio de Arango y Queipo junto al palacio que su familia tenía en esa villa asturiana. La fábrica se terminó en 1728, componiéndose en el ínterin el adorno interno del edificio. Parece que sus retablos son de autor local (Antonio Borja o Manuel de Pedrero). Sus efigies se encargaron al también escultor asturiano, afincado en Madrid desde finales del XVII, Juan Alonso de Villabrille y Ron (1663-1732). Ramallo, "Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano," *Archivo Español de Arte* 214 (1981): 211-220; Ramallo, *Escultura barroca*, 443-446; Yayoi Kawamura, "Algunas precisiones sobre la Colegiata de Pravia," en *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano* (Universidad de Oviedo, 2004), vol. II, 655-671.

escultórica local, pues con ellos se recibió y difundió en Asturias el estilo de la escuela madrileña en las décadas centrales del siglo XVIII, el de la generación sucesora de Churriguera y anterior a la irrupción del academicismo.

Los retablos y sus adornos heráldicos alusivos al Rey

Estos retablos sustituyeron a los que para el mismo lugar había realizado, entre 1658 y 1660, Luis Fernández de la Vega (1601-1675)¹¹, el mejor escultor asturiano del siglo XVII. En ellos, el Cabildo deseaba ver representado su poder económico, al tiempo que se posicionaba ante los ojos de los fieles, y en especial de los demás sectores dirigentes, en estrecha relación con el monarca Felipe V, por medio de unos cuidados programas iconográficos.

Tal deseo de enaltecimiento trajo, quizá como consecuencia lógica, el recurso a un escultor madrileño, tanto para el diseño de los retablos como para la hechura de sus estatuas. Aunque después no se completara la obra en Madrid, pues los altares fueron contruidos por dos artistas locales y la policromía de la arquitectura y las estatuas se encargó a un maestro portugués activo en Asturias, João Fagundes.

En marzo de 1738, el Cabildo comenzó a plantearse contratar en Madrid el diseño para los nuevos retablos colaterales, pensando bien en copiar algún retablo de una iglesia madrileña o en encargar una planta ex profeso¹².

Aunque hasta principios del siglo XVII había sido habitual en Asturias que los clientes recurrieran a talleres foráneos para las obras de más empeño, desde el segundo tercio del siglo la importación dejó de ser necesaria, pues la escuela local de imagineros y ensambladores comenzó a contar con artistas de calidad capaces de responder a la demanda más exigente. Aun así, algunos de los comitentes más pudientes prefirieron seguir buscando la modernidad y vanguardia fuera de la región, si bien ahora podían limitarse a importar solo diseños, que los maestros de la provincia estaban preparados para acometer con las garantías requeridas¹³. En el caso de los colaterales de la catedral, el excedente de dinero generado por el arbitrio sobre la sal posibilitó la elección de un proyecto fuera de Asturias y, desde el primer momento, quedó claro en las actas capitulares que el objetivo era lograr una obra que fuera ejemplo de modernidad y esto pasaba, para los canónigos ovetenses, por contratar (o copiar) el diseño en Madrid, lo que sin duda era visto como un elemento de prestigio para una obra que se pensaba dedicar al Rey y con la que se deseaba superar las otras obras contemporáneas de la región, como los ya citados retablos de Pravia.

En enero de 1739 el Cabildo tenía ya en sus manos la traza deseada, para construir dos retablos iguales en los dos brazos del transepto, cuya ejecución y dorado se contrataría con maestros locales¹⁴. Entre estos, el más interesado en hacerse con la obra resultó ser Toribio de Nava, a quien hemos supuesto colaborador ocasional del taller de Juan de Villanueva en Madrid

¹¹ Sobre estos retablos, hoy perdidos, véase, sobre todo, Ramallo, *Luis Fernández de la Vega* (Oviedo: Comisión Diocesana del Patrimonio artístico- religioso y documental, 1983), 44-45; *Escultura barroca*, 185, 198-199, 204-207; Javier González Santos, cats. E35 y E74 en Agustín Hevia Ballín et al., *Museo de la Iglesia. Oviedo. Catálogo de sus colecciones* (Oviedo: Diócesis de Oviedo, 2009), 202-207.

¹² ACO, *Libro de Acuerdos del Cabildo núm. 49*, f. 152v. Todas las noticias aquí recogidas están extraídas de diversos apuntes en las actas del Cabildo de la catedral y fueron analizadas en parte por José Cuesta Fernández, *Guía de la catedral de Oviedo* (Oviedo: Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957), 33-34 y Ramallo, *Escultura barroca*, 419-427.

¹³ El panorama general de la clientela y los escultores barrocos está tratado con amplitud en Ramallo, *Escultura barroca* y González Santos, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)* (Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1997).

¹⁴ ACO, *Acuerdos núm. 50*, ff. 227r y 228r.

y que por entonces debía de ser el escultor más cualificado del Principado. Nava aportó incluso su propio diseño alternativo, basado en su conocimiento directo de la retablística madrileña, que, sin embargo, fue desestimado.

A él se encargó, en febrero de 1739, la construcción del retablo de la Inmaculada, en el lado izquierdo del transepto¹⁵. Y para acelerar los trabajos, en abril, otro escultor, Manuel Pedrero Vigil, paisano de Nava (los dos habían nacido en el concejo asturiano de Siero) y quizá maestro suyo, quedó encargado del otro, dedicado a santa Teresa¹⁶.

Respecto a la autoría del diseño madrileño, las actas capitulares no aportan ninguna información concreta¹⁷. Pero a raíz de nuestro estudio de la producción de Juan de Villanueva, a quien en 1742 el Cabildo encargó las esculturas de los retablos, hemos atribuido la traza a su taller, que en aquellas fechas contaba con la colaboración de su hijo Diego, quien bien podría ser el autor de la planta seguida en los colaterales ovetenses¹⁸. Las similitudes del retablo con otras obras realizadas por Villanueva en Madrid, como los colaterales de la iglesia de Las Calatravas o el mayor de la parroquial de San Luis Obispo¹⁹, de 1727 y 1734-1740, respectivamente, así nos han permitido apoyarlo. El esquema general, con su intención de marcar un movimiento ascensional a través de su calle central, y al mismo tiempo de dirigir la mirada hacia el nicho principal, especialmente destacado y con una marcada profundidad, así como el tipo de ménsulas, de capiteles, los fragmentos de entablamento curvo que sirven de asiento a unos ángeles en el ático, diversos adornos, que se repiten en el repertorio de Villanueva, y el remate curvo del ático, entre otros muchos elementos que hemos analizado con detenimiento, aparecen en varias de sus obras, y también en Oviedo, por lo que nuestra propuesta resulta perfectamente factible.

Ambos retablos son de madera dorada, y miden 12,7 m de altura y 6,4 m de ancho. Siguen un esquema global idéntico, el de la traza madrileña, pero presentan diferencias, tanto en el modo de resolver sus formas, más plásticas y movidas en la obra de Nava (el retablo de la Inmaculada), como en la calidad de la talla de la madera, superior también en él. Alzan sobre un pedestal de mármol local y constan de banco, cuerpo único de tres calles, con unas potentes columnas salomónicas en la central, y un complejo y desarrollado ático de remate. Como decoración, cuentan con escenas en relieve en la predela, multitud de motivos ornamentales recubriendo todas las superficies y varias esculturas dispuestas en las hornacinas.

El espacio donde se ubican seguramente impidió un mayor juego de entrantes y salientes en la planta, que resulta bastante comedido, si bien no renuncia a la sensación de intenso movimiento, bien conseguida en la combinación de huecos y elementos proyectados hacia el frente, en la proliferación de volutas y líneas curvas, que se retuercen, se doblan o se rompen, y en la abundante decoración superpuesta que lo invade todo.

Representan, en definitiva, unas buenas muestras de la recepción de los modelos de José Benito de Churriguera en Asturias, a través, en este caso, de un artista local asentado en Madrid, que pudo haber sido colaborador y acaso también discípulo del gran Churriguera. En el panorama de la región, estos altares supusieron una verdadera

¹⁵ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 229r-230v.

¹⁶ ACO, *Acuerdos* núm. 50, f. 238r.

¹⁷ ACO, *Acuerdos* núm. 50, f. 244v.

¹⁸ García Menéndez, "Impronta del escultor": 59 y "Un heresiarca": 314.

¹⁹ García Menéndez, "El desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Luis Obispo de Madrid, obra del escultor Juan de Villanueva," *Archivo Español de Arte* 348 (2014): 365-382.

innovación, dando inicio al período más exaltado y decorativo del barroco asturiano, sustituyendo al modelo de retablo que hasta entonces se había copiado insistentemente, el de la mencionada capilla del Rey Casto, obra de 1711-1719 del escultor seguntino vecindado en Oviedo, Antonio Borja (1661-1730)²⁰.

Sin embargo, pese a su difusión y consecuencias para la retablística asturiana y al deseo de modernización impulsado por el Cabildo, no podemos dejar de observar que se trata de un diseño poco novedoso en su lugar de origen, pues si bien Juan de Villanueva fue un destacado arquitecto de retablos en Madrid, que gozó del respaldo de una amplia clientela dentro y fuera de la capital (la Corte, aristócratas, numerosos conventos y parroquias), obras como esta no dejan de representar una continuidad de los diseños más populares del barroco castizo de Churriguera, pero no de sus soluciones más innovadoras y audaces, apenas exploradas por sus sucesores.

El 30 de abril de 1740 ya había finalizado la construcción de los colaterales y comenzó a tratar el Cabildo sobre su dorado, que se encargó a un maestro portugués, João Fagundes, que por entonces estaba trabajando en los retablos de la colegiata de Pravia, mencionados en la documentación capitular en varias ocasiones como referente de calidad a emular o superar. En febrero del año siguiente (1741) el maestro se había trasladado a la ciudad y los capitulares le contrataron. El resultado del trabajo de Fagundes, un dorado a pleno oro y con un material de excelente calidad (comprado en Madrid), traduce los enormes recursos económicos de que dispuso el Cabildo, que no escatimó en lograr el máximo esplendor en estas obras²¹.

No en vano, su propósito principal era, como venimos señalando, dedicárselos a Felipe V, su generoso benefactor, como quedó evidenciado con la inclusión de algunos elementos simbólicos alusivos al monarca. Así, en las columnillas que enmarcan la hornacina de la Inmaculada aparece el collar de la orden del Toisón, de la que los reyes de España eran grandes maestros, y que se repite, a modo de orla, en los escudos de armas de Felipe V, donde solo aparecen la heráldica de León y Castilla y la flor de lis, emblema de los Borbones, y que coronan los áticos de ambos colaterales de la catedral de Oviedo (**Figs. 3 y 4**).

No cabe duda de que la presencia de esta heráldica en tales fechas, casi mediado el siglo XVIII y acabada la guerra de Sucesión más de veinte años atrás, no tiene ya un valor exclusivo de lealtad, sino que debe de entenderse más bien como un gesto del interés del Cabildo por mantener buenas relaciones con la Corona, para prorrogar las mercedes económicas concedidas en 1726. Estas se perderían, sin embargo, en tiempo de Fernando VI en favor de los poderes civiles de la región. Pues en 1750 el Cabildo se vio privado definitivamente de esta generosa aportación económica por el regente de la Audiencia de Oviedo, Isidoro Gil de Jaz (1696-1765), que consideró sería de mayor utilidad para obras públicas²².

²⁰ Ramallo, *Escultura barroca*, 100-102; González Santos, *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis* (León: Edilesa, 1998), 62-63.

²¹ ACO, *Acuerdos núm. 50*, ff. 338r, 372r, 393rv; *Acuerdos núm. 51*, 6r; Caja 154, papeles sueltos (recibos de João Fagundes).

²² De la Madrid, "La Capilla Real," 545. Era sin duda un tributo muy codiciado, como prueba también el que la Universidad de Oviedo lo solicitara una vez cumplido el plazo de seis años concedido a la catedral. Fermín Canella, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticia de los establecimientos de enseñanza de su distrito* (Oviedo: Imp. de Eduardo Uría, 1873), 72.



Fig. 3 y 4 - Escudo de Felipe V y Toisón (detalles de los retablos de santa Teresa y la Inmaculada), 1739-1742, Catedral de Oviedo.
(Fotografías de la autora)

Pero estos elementos referidos al Rey no solo demuestran la intencionalidad de homenaje de los canónigos ovetenses, sino que dan justificación y sentido global al propio programa escultórico escogido, que revela el apoyo del Cabildo a algunas de las devociones más apreciadas y defendidas por la monarquía española.

E incluso la elección para la hechura de las figuras de un escultor del círculo cortesano, como lo era Juan de Villanueva (que había realizado algunas piezas devocionales para la reina viuda Mariana de Neoburgo y que en 1744 comenzaría su intervención en la enorme campaña decorativa del Palacio Real Nuevo de Madrid), revela esa misma voluntad de adulación al Rey (tras la que se descubren claros intereses económicos), al tiempo que daba prestigio a la propia catedral de Oviedo, como ya hemos señalado al comentar la selección de un diseño madrileño para la arquitectura de los retablos. El mensaje que parece transmitirse es que los artistas respaldados por la Corona lo eran también por el cabildo ovetense.

Las esculturas de Juan de Villanueva

Al igual que había sucedido con el proyecto arquitectónico, en la búsqueda de un maestro para realizar las esculturas de los retablos colaterales, el Cabildo tuvo claro en todo momento que su objetivo era lograr una obra excepcional, diferente y superior a lo que hasta entonces se estaba haciendo en Asturias. Pese a las propuestas presentadas por algunos maestros locales²³, como el propio Toribio de Nava, tras la conclusión de la arquitectura de los colaterales, en marzo de 1740, los canónigos se concentraron en elegir a un maestro para las imágenes, de nuevo en Madrid, decidiéndose finalmente por contactar a Juan de Villanueva²⁴. Pese a que el Cabildo lo invitó a viajar a Oviedo para negociar y ofrecerle más trabajos en la catedral, Villanueva no emprendió viaje y tardó en dar una respuesta, por lo que también se establecieron contactos con el escultor Alejandro Carnicero (relacionado asimismo con el

²³ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 224v y 334v.

²⁴ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 330r, 334v.

círculo cortesano y madrileño), que incluso mandó algunos bocetos²⁵. Aun así, se continuó esperando la contestación de Villanueva, quien se había convertido ya, sin ninguna vacilación, en el maestro preferido.

Por fin, el 28 de noviembre de 1740, Villanueva comunicó al Cabildo que cobraría por cada figura, con sus cajones de embalaje para enviarlas, 2.800 reales, a excepción de la *Inmaculada Concepción*, que costaría 3.000²⁶. Carnicero había ofrecido un precio mejor, pero el Cabildo tenía claro que Villanueva era su opción primera.

El encargo se cerró finalmente en mayo de 1741 y Juan de Villanueva se comprometió a tallar siete figuras (*Inmaculada Concepción*, *San Joaquín*, *Santa Ana* y *San José con el Niño*, para el colateral del lado norte del transepto, y *San Juan de la Cruz*, *San Pedro de Alcántara* y el *profeta Elías* en el dedicado a santa Teresa) y enviarlas con los rostros y manos encarnadas, pues el dorado y pintura se encargaría a Fagundes, lo que redujo el precio previsto inicialmente, de 19.800 reales de vellón a 11.050²⁷. La santa Teresa se reutilizó del retablo anterior, y es obra de Fernández de la Vega²⁸.

En marzo de 1742 Juan de Villanueva ya había concluido su trabajo y la catedral ordenó el traslado de las estatuas a Oviedo con la mayor celeridad, si bien el cierre de las últimas cuentas retrasó la llegada de las deseadas efigies hasta junio o julio de ese año²⁹. Fue por entonces cuando João Fagundes doró las figuras, con ricos estofados e incrustaciones de piedras brillantes, siguiendo un estilo ajeno ya a la modernidad madrileña, de colores planos y sobrios, que seguramente habrían tenido las piezas si Villanueva se hubiera encargado de su pintura.

Las estatuas que Juan de Villanueva hizo para los colaterales, talladas en madera y de tamaño del natural, son de calidad desigual, siendo la más sobresaliente y bella de todas la figura de la Inmaculada Concepción, que tiene, a nuestro parecer, todos los componentes para poder considerarla una obra maestra dentro de la producción del artista asturiano. En ella se encuentran sintetizados todos los rasgos de su lenguaje de madurez que, en 1742, ya había alcanzado una combinación perfecta entre la riqueza y exaltación del barroco castizo en el trabajo de las telas, la gracia y delicadeza del rococó, y una cierta depuración y severidad clasicista en los rostros, gestos, posturas y expresiones³⁰.

Un programa iconográfico en apoyo a las devociones reales

La temática de las esculturas de los colaterales fue escogida por el Cabildo con la intención de manifestar y glorificar determinadas devociones y demostrar, al mismo tiempo, su adhesión firme a la opción que su defensa significaba. Es conocido el fervoroso entusiasmo con que la Corona y el clero españoles se comprometieron, desde la Baja Edad Media, con la vindicación de la Inmaculada Concepción como creencia que debía ser sancionada por el Vaticano con su declaración como dogma³¹, así como el interés personal de Felipe III en hacer de santa Teresa una de las patronas tutelares de España junto al apóstol Santiago. La diócesis y los canónigos ovetenses exhibieron su respaldo a ambas advocaciones ya desde el siglo XVII,

²⁵ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 372rv, 378r y 381r.

²⁶ ACO, *Acuerdos* núm. 50, ff. 388v-389r.

²⁷ ACO, *Acuerdos* núm. 51, f. 24r.

²⁸ González Santos, *Museo de la Iglesia*, 202-207.

²⁹ ACO, *Acuerdos* núm. 51, ff. 93v, 111r, 121v.

³⁰ García Menéndez, "El ideal de belleza femenina del escultor Juan de Villanueva y Barbales," en *Congreso Internacional «Imagen y Apariencia»* (Universidad de Murcia, 2009), s/núm.

³¹ Lo será el 8 de diciembre de 1854 por el Papa Pío IX en la Bula *Ineffabilis Deus*.

dedicando a ellas los primeros colaterales del transepto, y con la renovación de estos también las actualizaron.

Así, el conjunto de esculturas del retablo de la Inmaculada Concepción revela una clara intencionalidad de defender la doctrina teológica del nacimiento inmaculado de la Virgen, con una serie de imágenes que la incluyen en el plan divino de hacer de ella el medio humano para la encarnación del Hijo de Dios: la propia efigie de la Inmaculada, sus padres, san Joaquín y santa Ana, representados en el momento en que reciben de Dios la noticia de que podrán concebir, por intervención de la gracia divina, una hija; san José con el Hijo y Dios Padre, en el ático, abrazando el cosmos y rodeado por los ángeles que proclaman el triunfo de la Virgen sobre el mal y que la simbolizan como reina de los Cielos y de los hombres por medio de las coronas que portan en sus manos.

Aunque en los siglos del barroco esta advocación era habitual en las iglesias³² y en Asturias se consagraron a ella muchos altares en el XVIII, en tanto que no era una creencia canónica suponía una opción personal y una toma de partido en el debate suscitado entre los teólogos y defensores ya de la pureza de María o ya de su sometimiento, como el resto de los cristianos, a la lacra del pecado original. En España el asunto tomó carácter de cuestión de Estado llegando incluso a crear Felipe IV una Junta Real en 1652 para tratar su vindicación y enviar continuamente emisarios a Roma que lograran tornar la voluntad de la curia papal, lo que en ocasiones se tradujo en algunos breves pontificios en favor de la Inmaculada Concepción. El propio Felipe V mantuvo relación constante con la Junta y respaldó el envío de una carta a la Santa Sede en 1732 para pedir que “desde la Silla Apostólica diga que es infaliblemente cierto lo que ya creemos con piadosa certeza”³³, pues se trataba de una de las devociones de la corona española que la nueva dinastía Borbón asumió de sus predecesores e impulsó con entusiasmo³⁴. El cabildo de Oviedo, también fervoroso defensor de esta creencia, se posicionaba una vez más al lado del Rey con esta advocación³⁵.

Por su lado, el colateral del lado de la epístola supone con su programa iconográfico el apoyo al nombramiento de santa Teresa de Ávila como compatrona de España, decisión que no fue unánimemente aceptada y cuya presencia en un templo ajeno a la orden carmelitana su ponía una toma de partido en favor de las devociones de la corona española, que los Borbones mantenían.

El desarrollo iconográfico de este altar es más escueto y de menor trascendencia doctrinal que el de la Inmaculada. Santa Teresa (beatificada en 1610 y canonizada en 1622) es representada en tanto que reformadora del Carmelo y como escritora mística. La acompañan san Pedro de Alcántara, su director espiritual, y san Juan de la Cruz, el otro gran literato de la mística hispana del Siglo de Oro junto a santa Teresa y al igual que ella, reformador de la rama

³² Sobre la Inmaculada en el arte son obras de referencia Marina Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María* (Madrid: Taurus Humanidades, 1991) y Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el arte español* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989).

³³ M.^a Concepción Contel Barea, “Junta de la Inmaculada Concepción de la Virgen,” en ed. José Antonio Ferrer Benimeli, *Relaciones Iglesia-Estado en Campomanes* (Madrid: FUE, 2002), 197-198.

³⁴ Así, Carlos III fundó el 19 de septiembre de 1771 la orden de Carlos III bajo la protección y advocación de la Inmaculada Concepción, que había sido proclamada patrona de los reinos y dominios de España por el breve *Quantum ornamenti*, del 8 de noviembre de 1760, aunque sin alusión a la condición inmaculada de la Concepción de la Virgen.

³⁵ Como ejemplo puede mencionarse una entrada de los acuerdos capitulares, de 23 de julio de 1660, en la que los canónigos dejaron constancia de su rechazo absoluto a los detractores de la Inmaculada Concepción de la Virgen, quemando un escrito que censuraba una publicación en favor de tal misterio (ACO, *Libro de acuerdos del cabildo núm. 27*, f. 358v). González Santos, *Museo de la Iglesia*, 202-207, también refiere la importancia del compromiso del cabildo con esta devoción, cuyo culto se había introducido en la catedral en 1626, en el retablo de una capilla de la nave septentrional.

masculina de su orden, además de su confesor y director espiritual. Su presencia en el retablo, dada su canonización en 1726 por el papa Benedicto XIII, revela también el apoyo a una devoción de muy reciente introducción. En el ático, el profeta Elías, legendario fundador de la orden y que recibió igualmente la inspiración divina.

En tanto que la orden carmelita fue también defensora de la Inmaculada Concepción a quien consideró su patrona, así como del valor espiritual de la figura del patriarca san José, ambos conjuntos escultóricos se enlazan también por esta vía, en una muestra más del cuidado con que el Cabildo planteó estos dos retablos para Felipe V.

Estamos, en definitiva, ante dos de los monumentos más importantes y trascendentes de los erigidos en el siglo XVIII en la catedral de Oviedo, elocuentes del compromiso del cabildo local con la monarquía española, cuya legitimidad se hacía descender de los reyes asturianos, de la importancia del patrocinio regio para las diócesis de provincias y del contexto de fervor hacia las devociones promovidas por el Estado, que alcanzó a todos los rincones de España, auspiciado por la Corona y la nueva dinastía Borbón.

Bibliografía

- Canella Secades, Fermín, *Historia de la Universidad de Oviedo y noticia de los establecimientos de enseñanza de su distrito*. Oviedo: Imp. de Eduardo Uría, 1873.
- Caso, Francisco de, et al., *La catedral de Oviedo*. Oviedo: Nobel, 1999, 2 vols.
- Contel Barea, M.^a Concepción, “Junta de la Inmaculada Concepción de la Virgen.” En ed. Ferrer Benimeli, José Antonio, *Relaciones Iglesia-Estado en Campomanes*. Madrid: FUE, 2002, 181-208.
- Cuesta Fernández, José, *Guía de la catedral de Oviedo*. Oviedo: Excma. Diputación Provincial de Asturias, 1957.
- García Menéndez, Bárbara, “La impronta del escultor Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765) en el arte barroco asturiano del siglo XVIII.” *Liño* 13 (2007): 57-68.
- Íd., *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 2009.
- Íd., “El ideal de belleza femenina del escultor Juan de Villanueva y Barbales.” En *Congreso Internacional «Imagen y Apariencia»*. Universidad de Murcia, 2009, s/núm.
- Íd., *Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765), un escultor poleso del siglo XVIII*. Pola de Siero: IES Escultor Juan de Villanueva, 2010.
- Íd., “Un heresiarca en la Academia: la formación de Diego de Villanueva como escultor y retablista en el entorno del churriguerismo.” *Goya. Revista de arte*, 337 (2011): 312-323.
- Íd., “El desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Luis Obispo de Madrid, obra del escultor Juan de Villanueva.” *Archivo Español de Arte* 348 (2014): 365-382.
- González Santos, Javier, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625)*. Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1997.
- Íd., *La catedral de Oviedo. Sancta Ovetensis*. León: Edilesa, 1998.
- Hevia Ballina, Agustín, et al., *Museo de la Iglesia. Oviedo. Catálogo de sus colecciones*. Oviedo: Diócesis de Oviedo, 2009.
- Kawamura, Yayoi, “Algunas precisiones sobre la Colegiata de Pravia.” En *Sulcum sevit. Estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*. Universidad de Oviedo, 2004, vol. II, 655-671.
- Madrid Álvarez, Vidal de la, “La construcción de la Capilla de Nuestra Señora del Rey Casto y Panteón Real de la catedral de Oviedo.” *Liño* 9 (1990): 77-108.
- Íd., “La Capilla Real de la catedral de Oviedo, Felipe V y la Virgen de las Batallas. La creación de un instrumento de legitimación borbónica.” En coord. Ramallo, G., *La catedral, guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Edit.um, 2010, 511-548.
- Martínez-Radio, Evaristo, *La Guerra de Sucesión y Asturias*. Oviedo: KRK, 2009.
- Ramallo, Germán, “Aportaciones a la obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano.” *Archivo Español de Arte* 214 (1981): 211-220.
- Íd., *Luis Fernández de la Vega*. Oviedo: Comisión Diocesana del Patrimonio artístico-religioso y documental, 1983.
- Íd., *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1985.
- Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- Warner, Marina, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.

***Sine labe concepta.* La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos**

Carme López Calderón¹



El 8 de mayo de 1671 el Papa Clemente X emite el Breve *Eximia dilectissimi* por el cual aprueba la elección de la Virgen María, bajo la invocación de Nuestra Señora de la Concepción, como patrona y protectora del Reino de Portugal². Como el mismo documento pontificio recoge, dicha elección había sido consensuada por las cortes, a propuesta del rey Don João IV, veinticinco años antes, después de haberle atribuido al favor divino el éxito de la Restauración de 1640³.

En concreto, entonces se subrayó la importancia que habría tenido para el buen término de la revolución la mediación de María en su advocación de Inmaculada; no en vano, la Casa de los Braganza profesaba una especial devoción hacia el misterio de la concepción sin mancha de la Virgen y, precisamente, el levantamiento había tenido lugar el sábado 1 de diciembre, es decir, tan sólo una semana antes de su festividad⁴. Al respecto, fray João de São Bernardino, en el sermón que reza en la Capilla Real con motivo de esta celebración⁵—y que, como el propio título impreso aclara, constituye la primera fiesta en la que participa el rey restaurado tras su aclamación—, recuerda:

“Em Sabbado dedicado à Mãe de Deos se acclamou Rey por geração, linha & sangue o invictissimo Rey Dõ Ioão o quarto do nome, nosso Senhor. Hoje he o oitavo dia da sua aclamação, Sabbado dedicado pella Igreja à Immaculada Conceição da mesma divina Senhora: quiçà assinalou Deos este dia do Sabbado em seu descanso, *resquievit die septimo*,

¹ Grupo de Investigación Iacobus, Universidade de Santiago de Compostela. Este texto fue realizado al amparo del Plan I2C y en el marco de los proyectos GRC2013-036 y R2014/024.

² Vid. Academia Real das Sciencias de Lisboa, *Corpo diplomático portuguez contendo os actos e relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potencias do mundo desde o século XVI até os nossos dias, tomo XIV* (Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1810), 123-124.

³ Sobre el carácter providencialista y sobrenatural que en la época se le atribuyó al movimiento restaurador y al reinado de los Bragança, con el consiguiente empleo en clave política y propagandística de las creencias religiosas (eminentemente católicas) y, particularmente, del culto mariano, vid. João André de Araújo Faria, “A restauração prodigiosa de Portugal. 1640-1668” (Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Historia, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2010).

⁴ Faria, “A restauração prodigiosa”, 55-56.

⁵ João de sao Bernardino, *Aomuito alto, e muito poderoso Rey, e Senhor Nosso Dom Joam o quarto do nome entre os Reis de Portugal. Frei Joam de Sam Bernardino [...] dedica este Sermão da Immaculada Conceição da Mãe de Deos, que fazem a Capella Real, assistindo em ella a primeira vez; S. M. oito días depois de sua aclamação que foi feita em sabbado, primeiro dia de Dezembro do anno de 1640* (Lisboa: Antonio Alvarez, 1641).

para que ficasse assinalado por dia depurado ao descanso de Portugal. Os dous séptimos Avôs de Vossa Magestade [...] devotissimos forão da Mãe de Deos [...] O fortissimo D. Nunalvarez Pereira foy o primeiro, que levantou Igreja em Portugal da Imaculada Conceição, como os dous Infantes Dom Fernando, & Dona Beatriz quartos, & quintos Avôs de Vossa Magestade, foraõ os primeiros, que lhe dedicaraõ mosteiro [...] Grandes serviços, Sanctissima, & gloriosissima Senhora, vos tem feito os Avôs do nosso invictissimo Rey [...] Bem creio, q postas as Coroas a vossos pès estaraõ hoje de joelhos diãte de vossa grandeza, agradecendovos o que está feito, & pedindovos prospero successo em tudo, o que se deseja [...] E vos, invictissimo Rey, saudade, & já hoje possessa nossa, cingi a espada [...] tudo vos está prometendo a soberana Raynha do Ceo, a Mãe de Deos cõ a asistencia, que faz a vossa mão direita à *dextris tuis*, que se com essa mão aveis de mover a espada; que esta divina Senhora ajudarvola a mover. Seja assi, Senhora, seja assi, & eu vos prometo em nome de todo este Reyno, que elle agradecido levante hum tropheo a Vossa Immaculada Conceição, que vencendo os seculos, seja eterno monumento da Restauração de Portugal”⁶.

Lo cierto es que muchos serían los trofeos que, bajo la forma de retablos, Portugal habría de dedicar a la Inmaculada Concepción de María, contribuyendo, a través de iconografías más o menos elaboradas, a difundir un misterio cuya definición dogmática llegaría en 1854 por medio de la Bula *Innefabilis Deus*⁷.

Precisamente, dicha proclamación vendría ante todo favorecida por el fervor de la fe popular, de la cual las ‘máquinas retabulares’ no son sino un perfecto exponente. En este estudio nos centraremos en el análisis de tres de ellas para ahondar en las enseñanzas inmaculistas que transmiten, a saber: las actuales capillas del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Roque de Lisboa y de la Sé Nova de Coimbra y la capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia de San Francisco de Oporto.

La Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Roque de Lisboa: los símbolos marianos, la *Tota Pulchra* la mujer apocalíptica

Situada en la antigua iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas en Lisboa –hoy, y desde la expulsión de la Compañía de Portugal, perteneciente a la Santa Casa de la Misericórdia–, esta capilla ha sido objeto de numerosos estudios que han perseguido, bien ofrecer una visión de conjunto⁸, o bien ahondar en cuestiones más específicas, tales como las relativas a los magníficos trabajos de talla y de embutidos de mármol que la revisten, confiriéndole una notable suntuosidad⁹.

⁶ João de sao Bernardino, *Aomuito alto*, 22-23.

⁷ La edición bilingüe latín-español de la bula puede consultarse en Hilario Marín, *Doctrina pontificia. IV, Documentos marianos* (Madrid: La Editorial católica, 1954), 170-193.

⁸ Cfr. Maria João Madeira Rodrigues, *A Igreja de S. Roque* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1980), 23; Maria Filomena Brito, *Igreja de São Roque: Roteiro* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1992), 32 y 34.

⁹ Cfr. Armindo Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo* (Lisboa: ed. do autor, 1962), Vol. II, 234-235; Maria Filomena Brito y Teresa Freitas Morna, *Escultura. Século XVI ao Século XX. Coleção de Escultura da Misericórdia de Lisboa* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2000), 18 y 77; José Meco, “As artes decorativas,” in *História da Arte em Portugal, vol. 7, O maneirismo*, ed. Vítor Serrão (Lisboa: Presença, 2002), 162; Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira y Maria João Pereira Coutinho, “Com toda a perfeição na forma que pede a Arte: A Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Roque em Lisboa: A obra e os artistas,” *Artis* 3 (2004); Maria Helena Oliveira, *Património Arquitectónico: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Vol. 1* (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Museu de São Roque, 2006), especialmente los capítulos de Maria João Pereira Coutinho: “Os embutidos de mármore no património artístico da Misericórdia de Lisboa,” 123-128, y de Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira: “Da Igreja de São Roque à de São Pedro de Alcântara. Três séculos de arte da talha,” 109-112; Francisco I. C. Lameira, *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619-1759* (Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, 2006), 67; Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira, “A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os Artistas e as Obras” (Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 2009),

Asimismo, tomando como referencia fundamental la obra *História dos Mosteiros Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*¹⁰, muchos de estos trabajos dejan constancia de las distintas advocaciones que la capilla recibió antes de convertirse en la actual del Santísimo Sacramento. Al respecto, en menos de treinta años se modificó hasta en cuatro ocasiones su nomenclatura: fundada en 1636 por Luísa Fróis como Capilla de la Asunción, devino, sucesivamente, en la Capilla de Nossa Senhora da Doutrina, la Capilla de Nossa Senhora da Conceição y la Capilla de Nossa Senhora dos Agonizantes.

Los hitos que determinaron dos de estos cambios guardan relación con su control por parte de otras tantas hermandades: en el caso de la primera de ellas, la hermandad de Nossa Senhora da Doutrina, permaneció aquí hasta contar con capilla propia en la misma iglesia de san Roque; la segunda, la hermandad de Nossa Senhora do Bom Sucesso dos Agonizantes, llegó de la mano del Padre Ignacio Mascarenhas, cuando este jesuita se trasladó del Colegio de Santo Antão a la Casa Profesa.

Ahora bien, ¿cuál fue el detonante que marcó la dedicación de la capilla a la Inmaculada Concepción? Los estudios realizados hasta el momento apenas han concedido importancia a esta advocación temporal, a pesar de tener su directo correlato en la iconografía del retablo. De hecho, tampoco es fácil establecer las fechas exactas en que la capilla permaneció bajo este título, más allá del término *ante quem* fijado por la llegada de Mascarenhas y, con él, de la nueva hermandad. No obstante, incluso sobre este particular no existe unanimidad: si según el *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús* Inácio Mascarenhas fue “rector (1654-1656) en el colegio Sto. Antão de Lisboa. En 1657 pasó a la casa profesa de San Roque de Lisboa, como predicador, y fue superior de la comunidad desde 1668 hasta su muerte”¹¹, atendiendo a frey Agostinho de Santa Maria “mudandose o Padre Ignacio Mascarenhas do Collegio de Santo Antao para a Casa Professa de Sao Roque, & julgando que nesta Casa (por estar no coracao da Cidade) teria a Senhora mayor veneração, & a Irmandade mayor augmento, fez mudar para Sao Roque assim a Irmandade, como a Senhora do Bom Successo; o que se executou no anno de 1660 ou no de 1661. Nao consta o dia certo em que foy”¹².

Consecuentemente, la dedicación de la capilla a Nossa Senhora da Conceição debió de producirse y estar vigente durante algunos años de la década de 1640 y/o 1650. ¿Pudo la vinculación entonces establecida entre la Restauración y la Inmaculada, con su posterior nombramiento como patrona del reino, condicionar esta advocación? Por ahora, no podemos hacer más que dejar planteada la hipótesis para futuras investigaciones; sin embargo, lo que sí queremos es llamar la atención sobre su impacto iconográfico, a través del lienzo dispuesto en el edículo que corona el retablo (**Fig. 1**).

vol. 1, 193-194, 198, 211-212, 447, 473, 475, 483; Maria João Fontes Pereira Coutinho, “A produção portuguesa de obras de embutidos de pedraria policroma (1670-1720)” (Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa, 2010).

¹⁰ Manuscrito anónimo datable, por las referencias que incluye, entre 1704 y 1708, cuya edición facsímil puede encontrarse en *História dos Mosteiros Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, ed. Durval Pires de Lima (Lisboa: Câmara Municipal, 1950), 265-268.

¹¹ Charles E. O’Neill y Joaquín M.^a Domínguez (dirs.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*, Vol. III (Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2001), 2553.

¹² Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora*, Vol. 1 (s.l.: Alcalá, 2006-2008), 350.

El tema de esta composición ha sido reiteradamente identificado con la Asunción de la Virgen y justificado en base al patronazgo primitivo de la capilla¹³; no obstante, como bien señala el Catálogo de la *Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa* (inventario nº 64), el cuadro figura la Inmaculada Concepción de María¹⁴.

En concreto, en él la Virgen se representa bajo el tipo iconográfico que se generaliza tras el Concilio de Trento y que resulta de combinar lo distintivo de la *Tota Pulchra* –esto es, un número variable de símbolos bíblicos que ya desde la patrística fueron interpretados en clave mariana– con las características de la *Mulier amicta sole*– es decir, de la mujer apocalíptica: “cubierta del sol, y la luna debaxo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas”¹⁵, pudiendo o no aplastar al dragón¹⁶.



Fig. 1 - Inmaculada Concepción, s. XVIII, anónima. Capilla del Santísimo Sacramento, Iglesia de San Roque (Lisboa), actual Santa Casa da Misericórdia.
(Fuente: UCI/NAM - Santa Casa da Misericórdia de Lisboa)

¹³ Cfr. Brito, *Igreja de São Roque*, 32; Ferreira, “Da Igreja de São Roque,” 111; Ferreira, “A Talha Barroca de Lisboa,” 212; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 291; Lameira, *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal*, 67.

¹⁴ El catálogo, además de proponer la posible atribución del lienzo a Manuel José Gonçalves “pela perspectivação e pelo desenho estilizado do rosto da Virgem”, ofrece una escueta descripción iconográfica: “A Virgem é apresentada sobre o crescente, elevando-se nos céus envolta no halo luminoso de uma glória de anjos”. (Joaquim Oliveira Caetano, *Pintura. Século XVI ao Século XX. Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa*, Tomo II (1700-1998) (Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1998), 87. Por mi parte, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a D. António Manuel Meira Marques Henriques por su amabilidad y por la información que me proveyó acerca de las similitudes de este lienzo con otro existente en Cerdeña, estudiado por las investigadoras Maria Grazia Scano Naitza y Alessandra Pasolini.

¹⁵ Apocalipsis, 12:1.

¹⁶ Sobre el origen, primeros ejemplares y significados de ambas iconografías, vid. Suzanne Stratton, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 2 (1988).

Respecto a esta estructura genérica, la pintura de San Roque sustituye el dragón por la serpiente, cambio habitual que favorece la asimilación de María con la mujer del Protoevangelio¹⁷ que continuamente se evoca en relación con la Inmaculada:

“Falla Deos com a serpente que enganou a Heva, e alludindo a Maria Santissima dis assim: *Ipsa conteret caput tuum, & tu insidiaberis calcáneo eius*. Aquí temos a vitoria da Senhora calcando com os efeitos da graça, a viciosa cabeça da serpente; e temos o demonio querendo infestalla, com as traições da culpa [...] E parece que por boa orden devia primero dizer, que o demonio havia de fazerlhe guerra, entãõ depois havia de vencello a Senhora, porque primero he a batalha do que a vitoria [...] mas como nella [na Senhora] só valia o decreto particular deste cõselho de Deos, perverteu-se aquella orden commua, e antes que contra a Senhora se armasse a guerra da culpa, cantou os triunfos a graça”¹⁸.

En este sentido, para poder argumentar y defender la doctrina de la Inmaculada Concepción los teólogos hubieron de rastrear las Sagradas Escrituras para buscar –ante la falta de referencias directas– tipos o prefiguraciones de este misterio¹⁹. Así, además de los ya mencionados pasajes del Génesis y del Apocalipsis, o de los versos de la Sabiduría de los que más adelante hablaremos, se le aplicaron a María numerosas figuras poéticas, que, en realidad, habían ido adquiriendo un carácter polisémico. Es decir: los autores se valían de estos símbolos para exaltar aquella (o aquellas) prerrogativas de la Virgen que su discurso demandaba, resultando por tanto incorrecto interpretar de forma genérica este tipo de metáforas en clave, por ejemplo, exclusiva y unívocamente inmaculista; su significado (o significados) dependerá del contexto en que se inserten.

Veámoslo a través de uno de los motivos representados en el lienzo de la capilla del Santísimo: la Puerta del Cielo²⁰. Si acudimos al *Pancarpium Marianum* de Jan David –obra que recoge cincuenta títulos marianos de progenie bíblica y de cuya repercusión en la Península Ibérica dan testimonio los emblemas aplicados de la Capilla de los Ojos Grandes (Lugo) y de la Igreja de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede)²¹– este epíteto se pone en relación con la Maternidad y Mediación de María. Esto es: María, al aceptar ser la Madre de Dios –la puerta para la venida de Cristo al mundo–, se convierte en la mediadora entre Dios y los hombres –la puerta para que estos accedan a la salvación y reciban, mientras permanecen en el mundo, las gracias celestiales:

¹⁷ “Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: ella quebrantará tu cabeza, y tú pondrás asechanzas á su calcañar” (Génesis, 3:15).

¹⁸ Joseph de Sousa, *Sermoens Panegyricos, que na Festa da Conceição da Purissima Virgem Mãe de Deos pregou no Convento do Carmo de Lisboa, Tomo I* (Lisboa: Officina de Mauricio Vicente de Almeida, 1721), 23-24.

¹⁹ Por el contrario, las prerrogativas marianas de la Maternidad Divina y la Virginitad sí cuentan con alusiones directas en el texto bíblico y, por tanto, fueron abordadas desde época temprana por la tradición, de ahí que ambos privilegios encontrasen mucha menor oposición que la Inmaculada a su proclamación como dogma. De hecho, en la Bula *Ineffabilis Deus* se hubo de alterar el procedimiento habitual de las definiciones dogmáticas al invocar como primer motivo la fe viva de la Iglesia universal e introducir el argumento bíblico en el apartado dedicado a la tradición, en concreto, allí donde se alude a los padres y escritores eclesiásticos que interpretaron las sagradas Escrituras (Stefano de Fiores y Salvatore Meo (dirs.), *Nuevo diccionario de Mariología*, (Madrid: San Pablo, 1988), 919-920).

²⁰ “Verdaderamente el Señor está en este lugar, y yo no lo sabía; y despavorido dixo: ¡Cuán terrible es este lugar! No hay aquí otra cosa, sino casa de Dios, y puerta del cielo” (Génesis 28:16-17).

²¹ Sobre el impacto del *Pancarpium Marianum* en ambos conjuntos vid. Carme López Calderón, “El *Pancarpium Marianum* de Jan David: grabados y conceptos para la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (Lugo),” *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 4 (2012); ídem, “*Optimam partem elegit*: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes emblemáticas,” en prensa.

“Quien por esta puerta entra, por María entra, por la cual a Cristo recibimos y tenemos. María, tú puerta y portera: por ti Cristo viene a nosotros y nosotros por ti a él accedemos. Verdaderamente eres puerta del Señor, los justos entraban por ella. Y los pecadores, ¿dónde permanecían? Estos también por ella accedían a la gracia y venia [...] Abriste para los enfermos el tesoro de la penitencia, para los ignorantes, el de la divina sabiduría y para los malvados, el de la misericordia infinita, para que se salvaran todos aquellos que imploran tu influencia”²².

Frente a este planteamiento, si leemos la explicación dada por fray Nicolás de la Iglesia para el Jeroglífico *Porta Coeli* en su obra *Flores de Miraflores*, comprobamos que la atención se centra –como no podía ser de otra manera en un libro íntegramente dedicado a la apología inmaculista– en subrayar la concepción sin mancha de María. Al respecto, no sólo el epigrama anuncia este contenido al indicar: “Por esta puerta del Cielo/ No pudo entrar el pecado/ Pues de allá fue desterrado”²³, sino que aquellas prerrogativas que recogía Jan David aquí se ponen al servicio de la Inmaculada Concepción. En el caso de la Divina Maternidad:

“Bien puede decir Maria, puerta soi del alto Cielo, puerta por dōde entra, y sale Dios, q es mi verdadero hijo. La puerta por dōde entra y sale, fabricada para fin tã soberano, avia de ensuciarse cō la escoria de la culpa?”²⁴.

Y en cuanto a la Mediación:

“Maria, según el sentir de la Iglesia, y de los Padres, es puerta del cielo, y con razón, supuesto que nadie puede entrar en el cielo, si por Maria no entra [...] Luego no puede entrar por Maria lo que no puede ya entrar en el cielo, el pecado no puede entrar en el cielo, por aver sido desterrado de aquel purissimo lugar, luego tampoco pudo entrar por esta puerta: y si entrò, ya no se podrá decir, que Maria es *puerta dichosissima del cielo*, como la Iglesia pregona”²⁵.

En última instancia, lo que demuestra este ejemplo es que muchas veces no es posible atribuir un único significado a uno de estos símbolos, pues las prerrogativas marianas están tan íntimamente ligadas entre sí –siendo, de hecho, la Maternidad Divina el fundamento de todas ellas– que, incluso cuando un autor se vale de una metáfora concreta para exaltar un privilegio dado, a menudo en sus argumentaciones aparecerá otra (u otras) de las cualidades de María prefigurada por ese mismo símbolo.

Por otra parte, a mi entender tampoco resulta apropiada la tendencia que existe a denominar siempre, y de forma generalizada, la representación plástica de este conjunto de figuras poéticas como “letanías de la Virgen” –“*ladainhas da Virgem*”– y mucho menos, “letanías lauretanas”. Si bien es cierto que no existe una definición unánime para este tipo de oración, en buena medida porque hay formas más evolucionadas que otras, creo que la propuesta de Martins sintetiza sus características fundamentales:

²² Jan David, *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum, ut in B. Virginis odorem curramus et Christus formetur in nobis* (Antuerpiae: ex officina Plantiniana, apud Balthasarem et Ioannem Moretos fratres, 1607) 194-195.

²³ Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores. Hyeroglicos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra* (Burgos: Diego de Nieva y Murillo, 1659) 57v.

²⁴ Iglesia, *Flores de Miraflores*, 58v.

²⁵ Iglesia, *Flores de Miraflores*, 59r.

“[as litanias plenamente evoluídas] são, na sua linha essencial, uma série de invocações (*Santa Maria! Santa Mãe de Deus!*) e orações deprecativas ou laudativas bastante curtas (*Roga por nós! O Senhor é contigo!*) em que a parte mutável pode ser rezada por quem preside à cerimónia religiosa e a parte fixa (em extensão maior ou menor da ladainha) pode ser repetida pelo coro ou pelo povo, à maneira de refrém”²⁶.

Por lo tanto, es la parte mutable de la letanía la que en ocasiones, para invocar a la Virgen María, se vale de los símbolos bíblicos, pues, al fin y al cabo, estos no son otra cosa que nombres, títulos o epítetos que la designan²⁷. En este sentido, de las 57 invocaciones de las que constaba la letanía lauretana en los siglos XVII y XVIII²⁸, tan solo 13 de ellas acudían a metáforas de origen bíblico²⁹; por el contrario, la conocida precisamente como letanía bíblica, se componía mayoritariamente de este tipo de títulos³⁰. Asimismo, y justamente por su carácter de ‘nombres’ o ‘epítetos’, estas designaciones procedentes de las Sagradas Escrituras no se limitan a las letanías, sino que se utilizan en otras composiciones, tales como las antífonas o los himnos marianos³¹.

Consecuentemente, no creo que se deba presuponer que cada vez que se pintan, tallan o esculpen estos símbolos subyazca el deseo de entonar y perpetuar una letanía a la Virgen, aun cuando algunas veces este sí pudiese haber sido su propósito. Frente a ello, considero que cabe interpretar estas representaciones simplemente como nombres, títulos o encomios de la Virgen cuya finalidad básica es recordar y exaltar las excelencias y prerrogativas que, según la Iglesia católica, caracterizan a la Madre de Dios.

Es en esta línea en la que entiendo que deben leerse los símbolos marianos de la Capilla del Santísimo de San Roque, no solo los del lienzo de la Inmaculada –que, a fin de cuentas, forman parte de un tipo iconográfico ya codificado y, en ese caso sí, concebido para transmitir un mensaje prioritariamente ‘inmaculista’–, sino los dispuestos en el retablo y los mármoles³².

²⁶ Mário Martins, “Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade-Média e séc. XVI)”, separata de *Lusitânia Sacra* (1961), 122.

²⁷ Precisamente, los textos que en la época compilan este tipo de títulos dados a María por las Escrituras y los Padres los refieren como *tituli, nomina, encomia* y *epitheta*. Al ejemplo del *Pancarpium Marianum* que referimos con anterioridad (vid. el título completo en la nota 22), podemos sumar ahora las obras de Hippolytus Marraccius, *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorumque sacrorum scriptorum, praesertim veterum, monumentis collecta, juxta alphabeti seriem, & temporis, quo iidem vixerunt, ordinem disposita* (Coloniae Agrippinae: sumptibus Petri Ketteler, 1683) o José Blanco, “*Nomina et Epitheta* quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur”, *Sermones*. Ms. (Ms. 7 BXUSC), 63-94 (el subrayado es nuestro).

²⁸ A mayores y a petición de Felipe IV, en 1767 Clemente XIII permite añadir el título de Madre Inmaculada para los dominicos hispánicos.

²⁹ *Speculum Iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostra laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas Insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris Eburnea, Domus Aurea, Foederis Arca, Ianua Coeli y Stella matutina*.

³⁰ En 1571 el Papa Pío V, por medio del decreto *Superni Omnipotentis* y dentro de la reforma de los libros litúrgicos promovida por el Concilio de Trento, establece un nuevo *Officium Beatae Virginis* en el que prescinde de las oraciones –y, por tanto, de las letanías– de los precedentes. En 1575, y de cara a mantener la costumbre de cantar los sábados la letanía en honor a la Virgen, el Santuario de Loreto elabora una nueva letanía, cuyo texto se imprime en Venecia y es musicalizado por Costanzo Porta. Esta letanía se incluye en 1576 en dos manuales diferentes para uso de los peregrinos, figurando bajo el título *Litanie deiparae Virginis ex Sacra Scriptura depromptae quae in alma Domo lauretana omnibus diebus Sabbathi, Vigiliarum et Festorum decantari solent*. Sobre esta letanía, vid. Angelo di Santi, “Le litanie Lauretane. Studio Storico critico. Articolo II,” *La civiltà cattolica* fasc. 1117 (1896), 161-178.

³¹ Caso, por ejemplo, de la Antífona *Ave Regina Caelorum* – “*Ave Regina Caelorum. Ave Domina Angelorum. Salve Radix, Salve Porta. Ex qua mundo lux est orta...*” – y del Himno *Ave Maris Stella* – “*Ave, Maris stella, Dei mater alma, Atque semper Virgo, Felix caeli porta...*” – (el subrayado es nuestro).

³² Tanto el retablo como los mármoles son contratados cuando la capilla ya está en manos de la hermandad de Nossa Senhora dos Agonizantes –el primero es ejecutado ca. 1680 por Matias Rodrigues Carvalho y los segundos son asentados en 1719 por José Freire y Luís dos Santos según traza de Manuel Nunes (vid. Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na

Respecto al retablo, y como ya señaló Ferreira³³, presenta las columnas adornadas con ocho figuras, posiblemente (de izquierda a derecha y de arriba abajo): la rosa, la oliva, la palmera, el lirio, el templo, el arca, la torre y la puerta. En cuanto a los segundos, y como indicó Coutinho³⁴, muestran, antes de la cancela férrea, composiciones florales bajo las cartelas “Florebit quasi lilium”, “Tanquam flos agri”, “Ego flos campi” y “Sicut lilium inter spinas”; entre las puertas laterales de la capilla y el altar, un sol y una luna bajo doseles, pero sin inscripciones. Todas estas imágenes aparecen con frecuencia asociadas a la Virgen³⁵, de ahí que, aún sin descartar otras opciones³⁶ y teniendo presente el contexto eminentemente mariano en que se insertan, creo que se debe considerar a María su principal destinataria y sus privilegios, su contenido esencial.

La Capilla del Santísimo Sacramento de la Sé Nova de Coimbra: la creación *ab eterno* de María Madre de Dios

En la antigua Iglesia del Colégio de Jesús o Colégio das Onze Mil Virgens de Coimbra, actual Sé Nova de la ciudad, dos capillas aludían en sus retablos al misterio de la Inmaculada Concepción: la capilla de la Vida de María y la capilla del Santísimo Sacramento³⁷. En la primera de ellas, tal y como su nombre anuncia, el retablo consta de ocho relieves figurando escenas de la vida de la Virgen que se distribuyen en la predela y los dos cuerpos que conforman su estructura³⁸; a mayores, los dos del piso superior flanquean una imagen de bulto –María con las manos juntas en oración, sobre el escabel selénico y pisando al dragón– detrás de la cual aparecen, pintados, los símbolos bíblicos. Se trata, por tanto, de la misma iconografía que ya vimos en el lienzo dieciochesco de la iglesia lisboeta de San Roque.

forma,” 276-277, 289)–, cuyas principales fiestas dedicadas a la Virgen se corresponden con su Inmaculada Concepción, Tránsito y Asunción (Agostinho de Santa Maria, *Santuário Mariano*, 351-352).

³³ Ferreira, “Da Igreja de São Roque,” 111; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 291.

³⁴ Coutinho, “Os embutidos de mármore,” 128-129; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 278-281.

³⁵ Asimismo, en el caso concreto de las composiciones florales, João de sao Bernardino (*Aomuito alto*, 13) ofrece en su sermón una interpretación en clave inmaculista: “todas as gerações estão respeitando a vossa, & por tantas em este Evangelho o Sancto Evangelista foi realçarvos a claridade entre as escuras trevas. As mais são espinhas, que espinha he o peccado, & a vossa Conceição entre ellas, he flor, he Lyrio he Rosa”.

³⁶ Coutinho propone, para el Sol y la Luna, distintas interpretaciones posibles: la Compañía de Jesús, orden que adoptó los motivos celestes “pois reflectem uma Companhia que acompanha a Igreja triunfante no seu percurso até ao Céu”; Cristo – como Sol de Justicia– y María –la luna–; o la alternancia vida-muerte-renacimiento en relación con la función de la hermandad titular de la capilla. Igualmente, a mayores, añade: “No contexto mariano pode ainda remeter para as litanias da Virgem: «*Electa ut Sol*» e «*Pulchra ut luna*», bem como para a flor, que, genericamente, surge associada à invocação da Imaculada e que, num enquadramento fúnebre, pode representar a alma dos mortos” (cfr. Coutinho, “Os embutidos de mármore,” 128-129; Ferreira y Coutinho, “Com toda a perfeição na forma,” 280-281).

³⁷ La capilla-nicho situada en el lado de la Epístola, a la derecha del retablo-relicario, contaba con una imagen de san Juan Bautista en el lugar que ocupa hoy una Inmaculada; asimismo, la escultura de la Concepción que corona el retablo de San Ignacio es una adición posterior (cfr. Rooney Figueiredo Pinto, “A iconografia mariana no espaço jesuíta português: culto e devoção à Virgem Maria na Igreja do colégio de Jesus de Coimbra” (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade de Coimbra, 2014) 137 y 157). Por su parte, los retablos de las capillas de la Vida de la Virgen –conocido igualmente como retablo de la Glorificación– y del Santísimo Sacramento –o de la Trinidad– son también abordados por Robert Smith, *A talha em Portugal* (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), 60; Pedro Dias, *A Sé Nova de Coimbra: breve nota histórica e artística* (Coimbra: s.n., 1982) 8 y 10; António Nogueira Gonçalves, “Manuel da Rocha, escultor seiscentista de Coimbra”, in *II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte : as relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos* (Coimbra: Minerva, 1987), 327-328; José Eduardo Reis Coutinho, *Sé Nova de Coimbra: Colégio das Onze Mil Virgens: Igreja dos jesuitas* (Coimbra: Paróquia da Sé Nova, 2003) 77-78 y 80-84; Maria de Lurdes Craveiro y António Júlio Trigueiros, *A Sé Nova de Coimbra* (Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro, 2011) 76 y 79; Lameira, *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal*, 185 y 189; Meco, “As artes decorativas,” 167. Deseo agradecer al P. Sertório las facilidades para fotografiar el interior de la Sé Nova, así como a la Dra. Filipa Medeiros y a D. Joel Araújo la inmejorable ayuda que me prestaron durante mi estancia en Coimbra.

³⁸ Nogueira Gonçalves (“Manuel da Rocha,” 327-328) le atribuye a Manuel da Rocha los relieves de la predela y del piso bajo; los del cuerpo superior, de calidad técnica inferior, serían posteriores a la fecha del fallecimiento de este escultor.

Frente a ello, en la Capilla del Santísimo (**Fig. 2**) –primitiva Capilla de Nossa Senhora da Conceição, fundada por el Doctor Luís Ribeiro de Leyva³⁹– encontramos una novedad: encima del cuadro que muestra nuevamente la mujer apocalíptica junto a las figuras poéticas⁴⁰ existe una segunda tela representando la Santísima Trinidad⁴¹.



Fig. 2 - Inmaculada Concepción (abajo) Y Santísima Trinidad (arriba), ca. 1645, Baltazar Gomes Figueira. Capilla del Santísimo Sacramento, Sé Nova (Coimbra), antiguo Colégio das Onze Mil Virgens. (Fotografía de la autora)

³⁹ Craveiro y Trigueiros, *A Sé Nova de Coimbra*, 76.

⁴⁰ A mayores, en los extremos de la predela del retablo se disponen los relieves del sol (a la izquierda) y la luna (derecha), en una distribución análoga a la de los mármoles de la Iglesia de San Roque.

⁴¹ Ambas pinturas son ejecutadas por Baltazar Gomes Figueira, padre de Josefa de Óbidos, ca. 1645 (cfr. Vítor Serrao, "Introdução", in *Baltazar Gomes Figueira (1604-1674): pintor de Óbidos «que nos paizes foi celebrado»*, 1604-1674. *Catálogo de exposição* (Óbidos: Câmara Municipal, 2005, 18).

Al respecto, como señaló Trens, la presencia de Dios Padre o de las tres personas sagradas en relación con la Inmaculada se puede mantener, incluso, una vez ya configurado su tipo iconográfico definitivo “para dar a entender esta idea eterna de la concepción de la Virgen”⁴², esto es, la idea de que María es creada *ab eterno*, en concreto, con la finalidad de ser la Madre de Dios⁴³, creencia que se convierte en uno de los argumentos del discurso immaculista al inferirse que, en vistas a ejercer este papel, fue preservada desde la eternidad sin mancha.

En este sentido, resulta significativo que ya en el oficio *Sicut Liliū* –oficio litúrgico de la Inmaculada, compuesto por Leonardo de Noguero y aprobado por Sixto IV en 1476⁴⁴– se utilice una de las afirmaciones de la Sabiduría aplicadas a la creación de María antes de todos los tiempos –*Ego ex ore Altissimi prodivi primogenita ante omnem creaturam*–⁴⁵ en respuesta a la interrogación retórica: “¿Quién puede decir: nací sin pecado, y escuchará decir: limpia estoy de toda iniquidad, sino aquella Virgen prudentísima, templo vivo de Dios excelso, a la que Dios eligió y pre-eligió antes de la fundación del mundo como santa e Inmaculada Madre Hija de Dios, ab eterno reservada incorrupta de toda mancha de pecado?” Por su parte el jesuita Simam da Gama, en un sermón rezado en el Convento del Calvario de Lisboa en 1684, apunta:

“A maternidade da Senhora prevista por Mãy, foy a causa de ser sem macula preservada. Tomou Maria Serenissima posse da maternidade, foy por orden divina para Mãy de Deos ab aeterno eleita: *Dominus possedit me, ab aeterno ordinata sum* [...] Nesta felice posse que tomou Maria immaculada de Mãy de Deos na sua Conceição gloriosa, sahio a Lua com o crecido da ventura [...]; rayou o Sol no Oriēte da graça, sem q decesse ao occaso da culpa [...] rompeo a rosa com a magestade da purpura, sem que a ferisse o picante de algũa espinha; brotou o lirio com o delicado da condição, sem que o magoasse o desabrido da sorte; manou a agoa toda apurada da fonte, sem que a perturbasse o veneno na corrente [...] Maria Serenissima logo no primeiro instante em que foy concebida, se pode com toda a cabalidade apellidar Mãy de Deus verdadeira, porque foy para Mãy de Deos ab aeterno predestinada”⁴⁶.

Se constata, pues, lo que anteriormente comentamos: la maternidad divina es la causa y justificación de todos los privilegios marianos; en el caso de su concepción inmaculada, esta “*posse da maternidade*” determina *ab eterno* su creación y preservación sin mancha, pues,

⁴² Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español* (Madrid: Plus Ultra, 1946) 165. En esta misma línea Stratton (“La Inmaculada Concepción,” 36) indica que la representación de Dios Padre “hace hincapié sobre la creación de la Virgen en el pensamiento divino antes de todas las cosas y demuestra que el nuevo punto de referencia teológico se ha desplazado hacia la pureza de su concepción que, antes que física, se considera espiritual”.

⁴³ De ahí afirmaciones como las de san Andrés de Creta: “Bendita eres verdaderamente, tú que escogida entre todos y preparada de antemano como madre de tu Creador, quedaste libre de lo que es común a toda maternidad ...” (cit. en Guillermo Pons, *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística* (Madrid: Ciudad Nueva, 1994) 267), o san Bernardo: “Ella fue desde siempre predestinada, escogida y preelegida para sí por el Altísimo, custodiada por los Ángeles, prefigurada por los Padres, anunciada por los profeta” (Bernardo de Claraval, *Obras completas de san Bernardo, Tratados* (2^o), vol. II (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994) 619).

⁴⁴ Este oficio se encuentra reproducido en Pedro de Alba y Astorga, *Militia Immaculae Conceptionis Virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccato* (Lovanii: Typographia Immaculae Conceptionis, 1663) 922-930.

⁴⁵ “Yo salí de la boca del Altísimo engendrada primero que ninguna criatura” (Eclesiástico, 24:5). Otro de los *topoi* es el discurso de la Sabiduría en Proverbios, 8: 22-31: “El Señor me poseyó en el principio de sus caminos, desde el principio antes que criase cosa alguna. Desde la eternidad fui ordenada y desde antiguo antes que la tierra fuese hecha...”.

⁴⁶ Simam da Gama, *Sermoens de varias celebridades. II parte* (Lisboa: Officina de Valentim da Costa deslandes, 1708) 102-104.

como madre de Jesús, no podía haber mancha en ella⁴⁷ y como madre del Redentor, es redimida desde el principio⁴⁸.

La Capilla de Nossa Senhora da Conceição de la iglesia de San Francisco de Oporto: el perpetuo sentir y la sanción de la Iglesia

Si bien ya en un artículo previo ofrecí un análisis pormenorizado de la iconografía de esta capilla, popularmente conocida como Capilla del Árbol de Jessé⁴⁹ (**Fig. 3**), creo necesario recuperar alguna de las ideas que entonces apunté porque, siendo los franciscanos los grandes defensores de la concepción sin mancha de María, este conjunto no sólo transmite las mismas nociones inmaculistas que los dos ejemplos jesuíticos previos, sino que añade otras cuestiones relativas al Magisterio de la Iglesia y al sentir que llevaba siglos desarrollándose dentro de ella.

Al respecto, tal y como estipulaba el contrato firmado en 1718 con los entalladores Filipe da Silva y António Gomes, el arco formero gótico que daba acceso a la capilla debía ir revestido por la talla y coronado, en su cara exterior, por tres figuras: la Iglesia, la Fe y la Sabiduría, para cuya ejecución ambos maestros subcontratarían un año después al escultor Manuel Carneiro⁵⁰.

⁴⁷ Este razonamiento se fundamenta básicamente en dos argumentaciones. La primera establece que la santidad es lo que conviene a Dios: “En vuestra casa en vuestro palacio Real, que es la Virgen, la que ha de ser vuestra Madre, santidad y más santidad, pureza y más pureza, que estos es lo que más le conviene, y de lo que se ha de adornar y vestir” (Diego de la Vega, *Prerrogativas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora, fundadas sobre los Evangelios que se predicán en sus Festividades, por otro nombre Marial* (Alcalá: casa de Juan Gracián, 1616) 22v). La segunda se basa en el axioma de que la ausencia de pecado en Cristo comporta necesariamente la ausencia del pecado en María, pues “el árbol por el fruto es conocido”. Esta afirmación, procedente del evangelio de Mateo (12: 33), se aplica con frecuencia a la Virgen, tal y como ejemplifica el jeroglífico *Lignum Vitae* de fray Nicolás de la Iglesia (*Flores de Miraflores*, 31v.): “Árbol de vida es Maria, pues es Madre de la Vida. La Vida es el fruto deste árbol, *Ego sum vita*. Y si como dize la Vida misma en otra parte *Ex fructibus eorum cognoscetis eos*, Por los frutos se conocen los arboles, mírese el fruto de María, y se verá qué árbol es. La vida, es su fruto, luego es árbol de vida [...] Dar fruto de muerte, fruto mortal, pecado original en el árbol de vida, es querer alterar la naturaleza: querer en algun modo desmentir al mismo Cristo”.

⁴⁸ Este argumento enlaza, por un lado, con la distinción establecida por Duns Scotus entre la redención liberativa del pecado original y la redención preservativa, que afecta a la Virgen: Cristo, como perfectísimo mediador, lleva a cabo en María el ejercicio más elevado de mediación al preservarla del pecado original (Duns Scotus, Jacob Bini y Barnaba Heichich: *Doctoris subtilis et Mariani B. Ioannis Duns Scoti, Ordinis Fratrum Minorum, Opera Omnia* (Civitas vaticana: Typis Vaticanis, 2003) 123). Por otro lado, deriva también del razonamiento ofrecido nuevamente por Diego de la Vega (*Prerrogativas y excelencias*, 29r.) según el cual si se puede decir de María “que fue la primera piedra que se asentó en la fábrica de nuestra redención, en quanto que de ella avía de proceder nuestro Señor”, no tiene sentido pensar “que esta naturaleza que avía de ser principio de tanto bien, començasse en tanto mal como el pecado”. En relación con estos planteamientos, ya san Ambrosio había presentado a María como el primer fruto de la obra salvadora de Cristo, vislumbrándose así el comienzo de la doctrina sobre la Inmaculada Concepción: “Cuando el Señor quiso redimir el mundo, empezó su obra con María, para que ella, por medio de la cual a todos sería dispensada la Salvación, fuese la primera en recibir de su Hijo el fruto de Redención” (cit. en Pons, *Textos marianos*, 86).

⁴⁹ Vid. Carme López Calderón, “*Potuit, decuit, fecit*: los franciscanos y el culto a María”, in *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coord. N. M. Ferreira-Alves (Porto: CEPESE, 2013) 225-255. Igualmente, ya entonces apuntamos los principales estudios de los que había sido objeto: Natália Marinho Ferreira Alves, “A talha da igreja do convento de São Francisco do Porto. O forro da nave central e do transepto (1732)”, *Revista da Faculdade de Letras X* (1993) 367; ídem, “Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico”, in *Actas do II Congresso Internacional do Barroco* (Porto: Faculdade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento Ciências e Técnicas do Património, 2003) 608-611; ídem, “Entalhadores e imaginários do Núcleo Franciscano Portuense”, in *Os franciscanos no mundo português. Artistas e Obras. I* (Porto: CEPESE, 2008) 196-199; Flávio Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores* (Porto: Livraria Fernando Machado, 1971); ídem, “A «Árvore de Jessé» na arte portuguesa”, *Revista da Faculdade de Letras*, II série vol. 1 (1986).

⁵⁰ Ambos contratos, firmados respectivamente a 9 de noviembre de 1718 y 23 de mayo de 1719, aparecen transcritos en Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé*, 65-81 y 82-85 y en Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade do Porto*, vol. II (Porto: Diocese do Porto, 1985) 524-536 y 580-582. Las citas extraídas de ambos documentos que en lo sucesivo ofrezco están tomadas del primero de los autores, salvo que indique lo contrario.



Fig. 3 - Capilla del Árbol de Jessé, 1718-1721, Filipe da Silva y António Gomes (entalladores), Manuel Carneiro (escultor). Iglesia de San Francisco (Oporto). (Fotografía de la autora)

En mi opinión, el hecho de colocar aquí estas tres alegorías tenía un claro cometido: mostrar el misterio de la Inmaculada Concepción como una doctrina a la que la Iglesia Católica Romana⁵¹, sancionadora de la verdadera Fe⁵² y en un ejercicio de Sabiduría⁵³, ya había dado cabida aún cuando la definitiva proclamación dogmática tardaría algo más de un siglo en producirse; no en vano, a los hitos que anteriormente indicamos –aprobación del Oficio *Sicut Lilium* y confirmación de la Concepción como patrona de Portugal– cabe sumar, entre otros, la Bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* (1661), en la que se reafirma la defensa de la Inmaculada,

⁵¹ La figura de la Iglesia se acompaña de dos ángeles que portan los símbolos de la dignidad papal: la tiara de triple corona y las dos llaves, siendo el Papa el “Vicario [de Christo] en la tierra, y Cabeza visible de esta Iglesia Católica Romana, que es la única Santa Iglesia Católica” (cfr. Antonio Arbiol, *La religiosa instruida con doctrina dela Sagrada Escritura y Santos Padres de la Iglesia Católica* (Zaragoza: por los Herederos de Manuel Roman, 1717) 110).

⁵² La autoridad de la Iglesia de Roma es cuestionada por los movimientos reformadores, de ahí que sea frecuentemente enfatizada en los discursos postridentinos, textuales y visuales. En este sentido, Antonio de Molina (*Instrucción de sacerdotes en que se les da dotrina muy importante para conocer la alteza del sagrado oficio sacerdotal: y para exercitarle debidamente*, Barcelona: en casa de Cormellas, 1685) 362) afirma: “De la pureza de fe, no es necesario decir mucho, pues por la misericordia de Dios tratamos con Sacerdotes Católicos, criados y enseñados en la verdadera Fe de la santa Iglesia Romana”.

⁵³ “Así como la Iglesia no decidió de repente y desde sus orígenes las cuestiones todas de dogma y de moral, tampoco estableció en un instante las distintas prácticas de su culto; sino que se conformó con los tiempos y se adaptó a las necesidades de los fieles, lo cual es otra prueba de su profunda sabiduría” (Joseph Gaume, *Catecismo de perseverancia*, Tomo VII (Barcelona: Librería religiosa, 1865) 312-313).

su fiesta y su culto, y la Bula *Commissi Nobis* (1708), en la que se declara la fiesta de precepto en toda la Iglesia Universal⁵⁴.

En relación con ello es necesario tener presente que, según el credo católico, la Revelación Divina se halla contenida en la Sagrada Escritura y la Sagrada Tradición, siendo el Magisterio de la Iglesia el encargado de interpretarla y transmitirla con la ayuda del Espíritu Santo⁵⁵. Respecto a los textos sagrados⁵⁶,

“La letra no es otra cosa que la corteza, baxo la qual está escondido un sentido místico y todo divino. Y no hay otro que el Espíritu divino, que baxo de la letra humana pueda descubrir el sentido espiritual que es frecuentemente el solo verdadero [...] Solo Jesu-Christo pudo darnos la inteligencia de lo que contienen: dexando su espíritu à su Iglesia, le dexó con él el depósito de la fé, la inteligencia de las Santas Escrituras; y asi ella sola tiene el derecho enagenable de conocer su verdadero sentido, y de descubrimoslo; à ella sola pertenece el derecho de interpretar y de enseñar; es imposible que yerre esta Iglesia; pues el Espiritu Santo es quien la ánima, la gobierna y la ilumina”⁵⁷.

No es de extrañar entonces que la Capilla del Árbol de Jessé se hiciese eco de los pasajes bíblicos leídos en clave inmaculista a los que ya hemos hecho mención: los símbolos marianos que, asociados a la *Tota Pulchra*, se tallaron en medio relieve tras la figura del patriarca y a los que los contratos de 1718 y 1719 denominaron no letanías, sino, respectivamente, “os atributos da S.ra” y “os emblemas da Senhora”⁵⁸; la mujer apocalíptica, cuya evocación llevó a adaptar la iconografía de una imagen preexistente de la Virgen y a disponer, en el banco hoy desaparecido, un relieve de San Juan con una visión del Apocalipsis⁵⁹; y las palabras de la Sabiduría que, fundamento de la idea de creación *ab eterno*, aquí podrían justificar –al igual que en Coimbra– la presencia de “a Santissima Trindade coroando a Sra”.

A mayores, la capilla incorpora dos tipos bíblicos nuevos: el propio árbol de Jessé y la figura de Marcela. Acerca del primero, en su momento expuse la conveniencia de leerlo en clave fundamentalmente inmaculista, aún cuando reconocía que, en contextos marianos, lo habitual era encontrarlo aplicado a la prerrogativa de la Maternidad Divina⁶⁰. Precisamente ahora, basándome en los sermones de época, juzgo oportuno enfatizar la noción de maternidad, considerando que el cometido prioritario de este símbolo sería mostrar la genealogía de la

⁵⁴ Para un análisis más detallado de la evolución del Magisterio, vid. Giorgio Sernani, *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona* (Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina, 2002) 65-90.

⁵⁵ La alegoría de la Iglesia porta en su mano derecha una llama, probablemente en alusión al Espíritu Santo: “No ay símbolo que más bien explique el ser de Dios Espíritu Santo, y sus admirables obras, que el fuego, decía el grande Areopagita” (cfr. José de Barcia y Zambrana, *Despertador christiano, divino y eucharístico, de varios sermones de Dios Trino y Uno* (Madrid: por Juan García Infançon, 1695) 173). Precisamente, el contrato describía esta figura “com a mão aberta [...] e o Espírito Santo no peito”; dado que este último no se llegó a incluir, es posible que fuese sustituido por la llama (cfr. Brandão, *Obra de talha dourada*, 531. Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé*, 74 omite en su transcripción la localización “no peito”).

⁵⁶ La figura de la Iglesia sostiene en su mano izquierda un libro, que posiblemente se corresponda con la Biblia –cfr. el grabado de Matthias Greuter que sirve de frontis a la obra *Recheute de Geneve Plagiaire* (Lyon, 1620), en donde la figura central, identificada con la inscripción S. ECCL^a CATH.APO.ROM sujeta, además de la tiara y las llaves, un libro en el que se lee BIBLIA SACRA.

⁵⁷ Joaquín Castellot (trad.), *Año christiano ò exercicios devotos para todos los domingos, y fiestas movibles del año. Tomo quinto* (Madrid: imprenta de Miguel Escribano, 1775) 251-252.

⁵⁸ Asimismo, el contrato prescribía la inclusión de tarjas con “algvas Letras concernentes ao misterio, como Tota pulchra es Maria: macula non est in te, e outras ao mesmo intento”.

⁵⁹ “No dito banco à mão esquerda, ou parte do Evangelho, há-de levar uma tarja como se mostra, e nela de meio relevo o evangelista são João, com uma visão do Apocalipse, e, onde leva forma de coração, ficará liso, para nele se escrever o Evangelho de São João [...] Nossa Senhora, como está ao antigo [...] se lhe farão seus serafins ao pé e uma meia lua e o mundo com sua bicha e folhagem ao pé do mundo”.

⁶⁰ Cfr. López Calderón, “*Potuit, decuit, fecit*,” 237-239.

Virgen, pero no tanto por su ascendencia, sino por su descendencia: Cristo, pues, como vengo repitiendo, él habría sido la causa de su concepción sin mancha:

“*Liber Generationis Iesu Christi Filii David, Fiii Abrahã*. Livro da Geração de Iesu Christo Filho de David, Filho de Abrahão. Dece pellos Patriarchas até David, de David pellos Reys Até Iechonias; & de Iechonias por Sacerdotes, & grandes pessoas até Ioseph, procedendo legalmente até dar em a geração natural, q Iesu Christo teve de sua Sanctissima Mãy. *De qua natus est Iesus*. Processo, em que fundamos toda a izenção, & immundade, que esta Senhora teve do peccado original”⁶¹.

En cuanto a Marcela, una de las cuatro esculturas previstas para los pilares del arco de acceso, no creo que se trate de la santa romana⁶², sino de la mujer que, dirigiéndose a Jesús, exclama “Bienaventurado el vientre que te traxo”⁶³, palabras que, nuevamente, permiten poner en relación la maternidad con la inmaculada concepción:

“Por Maria immaculada a mayor Senhora clama hoje Marcella a melhor criada, & quer o Veneravel Beda, q clama em figura da Igreja, & pela voz da Fé [...] Nem ha que admirar, que tendo Marcella tam boa figura & tam boa voz, com a figura canonize a Encarnação do Filho, & com a voz beatifique a limpeza da Mãy: *Beatus venter qui te portavit, incarnationem prae omnibus sinceritate cognoscit, tanta fiducia confitetur*, remata o Veneravel Padre [...] Clama, que sendo tantas as prerogativas da Senhora, pelas quaes a preservou Deos para não contrahir aquella fatal culpa que inficionou a toda a natureza humana, bastavão só as prerogativas de Mãy de Deos & de Rainha para que a Senhora da culpa original ficasse isenta, & começando pela primeira, que he a maternidade, assim forma o seu clamor o discurso”⁶⁴.

Las tres figuras restantes de los pilares: “Scoto, Alexandre de Alej, Soror Maria de Jesus”—todas ellas hoy perdidas, o tal vez nunca materializadas— pertenecen a la familia franciscana y remiten a la tradición de escritores eclesiásticos que trataron del misterio de la Inmaculada: Duns Scoto, el Doctor Sutil, ofreció los argumentos principales que sirvieron de fundamento a la doctrina concepcionista, especialmente, la noción de redención preservativa⁶⁵; Alejandro de Alejandría escribió, según Antonio Chucaro, “a favor de la pureza de la Virgen, que esta habría sido concebida sin (pecado) original”⁶⁶; y Sor María de Jesús Agreda, Abadesa del Convento de la Inmaculada Concepción, manifestó claramente su devoción por este privilegio en la muy influyente *Mística ciudad de Dios milagro de su Omnipotencia*, publicada por primera vez en Madrid en 1670⁶⁷.

⁶¹ João de sao Bernardino, *Aomuito alto*, 1-2.

⁶² Cfr. Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé*, 22.

⁶³ Lucas, 11: 27.

⁶⁴ Gama, *Sermoens de varias celebridades*, 101-102. Asimismo, el pasaje bíblico de Marcela forma parte del Oficio *Sicut Lilium*.

⁶⁵ Véase la nota 48. Asimismo, resulta interesante constatar cómo en los sermones de época se seguía haciendo alusión a la tesis de Scoto: “Preservar Deos sua mãy do peccado original, espantou o Ceo, & o Inferno; a natureza; & todo o universo. Foi feito digno de Deos; nelle magnificou todos os seus attributos, & fez obra de perfeitissimo Redemptor, como tem Scoto explicado com a sua costumada subtiliza” (João de sao Bernardino, *Aomuito alto*, 12).

⁶⁶ Alba y Astorga, *Militia Inmaculatae Conceptionis*, 27.

⁶⁷ Vid. por ejemplo la interpretación que ofrece de la mujer apocalíptica: “Tenía debajo de los pies la Luna; porque en la división, que hacen estos dos Planetas, de el día y noche, la noche de la culpa significada en la Luna avía de quedar à sus pies [...] Y como vencidas todas las culpas y fuerzas de el pecado original y actual, se las pone el Señor en los pies...” (Maria de Jesus Agreda, *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia, y abysmo de la gracia* (Amberes: a costa de los Hermanos de Tournes de León de Francia, 1736) 37). La versión portuguesa de esta obra se debe a Francisco da Fonseca, *Maria Santissima Mystica Cidade de Deos. Breve compendio da vida, e mysterios de Maria, que nas obras da Veneravel Madre Soror Maria de Jesus Agreda se contem* (Lisboa: na Officina da Musica, 1730).

En esta misma línea cabe interpretar a “os coatro Doutores que escreveram da S.ra”, colocados en los nichos del retablo y cuyos nombres el contrato omite. Considerando su importancia dentro de la orden y su vinculación con la Virgen María, probablemente en el registro superior se representen San Antonio de Lisboa –el Doctor Evangélico– y San Buenaventura –el Doctor Seráfico–, cuya condición de cardenal justificaría la muceta que esta figura viste sobre el sayo franciscano. En el registro inferior las esculturas podrían corresponderse con Alejandro de Hales, Pedro Auréolo o Raimundo Lulio, dado que todos ellos fueron llamados ‘doctores’ en el ambiente académico –respectivamente, el Doctor Irrefragable, el Doctor Facundo y el Doctor Iluminado– y promovieron la doctrina inmaculista⁶⁸.

Consecuentemente, la talla de la Capilla de Nossa Senhora da Conceição ofrece, junto con las argumentaciones bíblicas del misterio inmaculista, una nómina de personajes cuyos escritos contribuyeron a la aceptación y difusión del sentimiento concepcionista entre las gentes y en el propio seno de la Iglesia Católica. De este modo, y como asimismo evidencian las alegorías de la capilla, a la altura de 1718 puede considerarse una doctrina sancionada por la juzgada como responsable de la verdadera fe.

En el momento de su definición dogmática, Pío IX refiere la Inmaculada Concepción como una doctrina “en vigor desde las más antiguas edades, íntimamente inculcada en los espíritus de los fieles y maravillosamente propagada por el mundo católico por los cuidados afanosos de los sagrados prelados”⁶⁹. A tenor de los tres ejemplos analizados no cabe duda de que obras como los retablos desempeñaron también un papel crucial en su difusión; el posible uso político del que fuesen objeto es ya otra cuestión.

⁶⁸ Sobre la vinculación de estos personajes con el misterio de la Inmaculada Concepción, vid. Alba y Astorga, *Militia Inmaculatae Conceptionis*, 25-27, 113-114, 202-206, 1147, 1332-1334.

⁶⁹ Marín, *Doctrina pontificia*, 172.

La Ermita de los Santos Mártires en Cuevas de Soria. Dos retablos-relicarios, dos estilos artísticos

Elena Sainz Magaña y Joaquina Gutiérrez Peña¹



Cuevas de Soria es un pequeño municipio situado al suroeste de la capital y a menos de 20 kilómetros de la misma. En su término subsisten los restos de un pequeño poblado celtibérico, que ya fue citado por Lope de Morales² en su obra *Discursos y relación del descubrimiento de las reliquias de los gloriosos mártires Sergio, Bachio, Marcelo y Apuleyo*, publicada en el año 1627³. También, en las inmediaciones, se conserva una magnífica villa romana, "La Dehesa", de más de 4.000 m², con bellos mosaicos sacados a la luz por Blás Taracena en la campaña de 1928.

La ermita de los Gloriosos Mártires - antes de San Cristóbal - se erige muy cerca del pueblo, en un paraje estremecedor, descrito por Lope de Morales como "*inaccesible, por las tres partes con grandes despeñaderos, y levantadas rocas, y por la otra parte que mira al Oriente, y tiene entrada fácil, corren unas ruinas, y señales del muro, que antiguamente cerraba el sitio, conque quedaba hecho un Fuerte, y casi inexpugnable castillo*"⁴. Sigue diciendo el erudito del siglo XVII que *dentro de este sitio hay una Ermita de San Cristóbal, tan antigua que no se tiene noticia de su fundación*"⁵.

Efectivamente, se trata de un edificio muy sencillo, al modo de las ermitas rurales de la zona. Una sola nave con cabecera plana, entrada en el lado sur y humilde espadaña en el hastial de los pies. Estructuralmente se aprecian dos fases, una muy antigua como atestiguaba Morales, de tres tramos y otra, una ampliación en la cabecera, cubierta por una bóveda de crucería que,

¹ Elena Sainz Magaña es Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha y Joaquina Gutiérrez Peña es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha.

² Lope de Morales, natural de Las Cuevas de Soria, perteneció al Consejo de su Majestad en el Real de Navarra. Oidor de Chancillería de Valladolid y Fiscal del Consejo de Órdenes, escribió una *Descripción del reino de Navarra y su capital* en 1788; falleció en Madrid en 1643.

³ Lope de Morales, *Discursos y relación del descubrimiento de las reliquias de los gloriosos mártires Sergio, Bachio, Marcelo y Apuleyo* (Pamplona: Carlos de Labayen, 1627). Este libro, uno de cuyos ejemplares se custodia en la Academia de la Historia, fue copiado textualmente por Ricardo Zamora y se encuentra en su legado conservado en la Biblioteca Pública de Soria. Es esta copia mecanografiada -y con anotaciones manuscritas del señor Zamora- la que usaremos en nuestro trabajo.

⁴ *Ibidem*, folio 5.

⁵ *Ibidem*.

muy probablemente, se llevaría a cabo en la época en que se construyó el segundo de los retablos en el último tercio del siglo XVIII.

La antigua advocación de San Cristobal habría de cambiar con el paso del tiempo y, sobre todo, con el acaecer de uno de esos hechos milagrosos tan habituales en la hagiografía, el "descubrimiento" de las reliquias de unos mártires romanos⁶. Siguiendo, de nuevo, el texto de Morales, se nos narra lo que sucedió: "*hará como ciento cincuenta años (...) que en la entrada de la ermita a la parte de adentro luego en entrando debajo de tierra, se descubrió acaso una caja de piedra, que se componía de cuatro lápidas, y dentro de ella se hallaron los huesos de cuatro personas (...)*". Y dentro de la caja se halló un pergamino escrito en latón con estas palabras: *GENTES NECESSITATIVUS OPRAESSAE OCCURRITE SERGIO, BACHIO, MARCELO, ET APVLEYO*⁷.

En verdad, la historia del descubrimiento de las reliquias y todo el proceso de autenticación, relato de milagros y maravillas a ellos atribuidas, la persecución y tormento de los mártires bajo el mandato de Diocleciano y la llegada de las reliquias y la pérdida de la inscripción, que con gran elegancia, erudición⁸, y toda suerte de detalles, relata Lope de Morales, merecería un texto más amplio que excede el cometido de esta comunicación. Baste decir que el milagroso hecho determina el hilo conductor de la misma pues, gracias a ello, se construirían dos retablos-relicario, uno a principios del siglo XVII y, el segundo, en el último tercio del setecientos.

Pese a que, si seguimos el cómputo de Lope de Morales, las reliquias se encontrarían a principios del siglo XVI, en la *Synopsis Historica Chronologica de España*, publicada en 1775, se da noticia del hallazgo de los cuerpos de los *Gloriosos Santos Martyres Sergio, Baco, Marcelo y Apuleyo*, en el año de 1470⁹. Por su parte, Juan Loperráez Corvalán, en su *Descripción del Obispado de Soria*, editado en 1788, apunta la fecha de 1477 como la del descubrimiento de los huesos, siendo obispo de Osma D. Francisco de Santillana. El prelado, una vez constatado el suceso, determinó su puesta en veneración, ordenando que no se sacasen del lugar sin su licencia, lo que contribuyó a que las gentes comenzaran a frecuentar el lugar y creciera grandemente la veneración a las reliquias. A partir de aquí la ermita cambió su advocación por la de los Gloriosos Santos Mártires, y se colocó en ella "*un arca decente con tres llaves, que contenía los huesos*"¹⁰. El propio Loperráez, en nota a pie de página, certifica - con su testimonio directo- la existencia de dicha arca al exponer que, estando de visita en la ermita, en el año de 1773, el obispo de Osma D. Bernardo Antonio Calderón, "*me dió comisión, como Secretario y Notario de ella, para reconocer el arca, y que extraxera una reliquia de*

⁶ Muy cerca de Cuevas, en Garray (sitio de Numancia) se "descubrieron" las reliquias de los mártires Nereo, Aquileo, Pancracio y Domitila a los que se dedicó la Ermita de los Mártires, construida en el siglo XIII en la falda del cerro de Garray. También en el pequeño pueblo de Izana se venera a los santos Protasio y Pascasio, poniéndose así de manifiesto el gran culto que hubo en la zona a santos mártires romanos basado en reliquias originariamente traídas de Italia.

⁷ El propio autor ofrece la traducción: "Gentes con necesidades oprimidas, acudid a Sergio, Bachio. Marcelo y Apuleyo".

⁸ Lope de Morales se apoya, sobre todo para narrar los martirios, en los escritos de Alonso de Villegas, *Flox Sanctorum y Historia General de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor Nuestro y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Catolica*. (Toledo, 1591), páginas 453-454 de la edición de 1721, en Madrid por Francisco del Hierro.

⁹ Juan de Ferreras, *Synopsis Historica Chronologica de España. Parte decima. Contiene los sucesos del Siglo XV* (Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez de Soto, 1775), 308.

¹⁰ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del obispado de Osma* (Madrid: Imprenta Real, 1788, 3 t.), t. II, 173.

cada Santo, para colocarlas en el relicario de la santa Iglesia¹¹, que se executó con asistencia del Cura y Alcaldes; y en agradecimiento mandó hacer un retablo nuevo a los Santos, porque el antiguo, además de pequeño, estaba ya indecente¹².

En efecto, será gracias al mecenazgo del ilustrado prelado oxomense - a quien nos referiremos posteriormente - que se construiría el segundo y definitivo retablo mayor.

Por fortuna el primitivo retablo (**Figs. 1-2**), al que el obispo había tildado de *indecente*, se ha conservado en bastante buen estado y se halla actualmente colocado en el muro del Evangelio de la ermita, justo enfrente de la puerta de entrada. Es evidente que esta magnífica muestra del estilo clasicista no fue del agrado del obispo pero, sin embargo, merece un estudio pormenorizado que nos permitirá comprobar el cambio de gustos que se produjo en el siglo XVIII, con respecto a los que imperaban a principios del seiscientos.



Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - Retablo primitivo cerrado; primitivo retablo-relicario abierto con las pinturas de san Cristobal y santa Catalina en las puertas
(Fotografías de las autoras).

El retablo, de pequeño porte, asienta sobre un zócalo de mampostería al que se incorpora la mesa de altar. Su estructura se compone de un banco y un cuerpo único, flanqueado por dos columnas de fuste entorchado y rematado en un frontón triangular. En el banco presiden cinco medios relieves, encajados, cada uno de ellos, en una hornacina simulada de medio punto. En los netos, donde reposan sendas columnas, están representados en medio-relieve, a izquierda y derecha, los apóstoles san Pedro y san Pablo y, en el panel central, san Juan Bautista, san Cristóbal, y Santiago.

¹¹ Al citar la *santa Iglesia*, Loperráez se refiere a la catedral del Burgo de Osma, donde se conserva un gran relicario con una importante colección de reliquias de diversos santos. Esto fue, también, una de las causas por las que el obispo financió la construcción del nuevo retablo.

¹² *Ibidem*, p. 173. Loperráez se apoya en el Libro de Fábrica 1630-1858 de Cuevas de Soria (actualmente en el Archivo Histórico Diocesano Osma-Soria, AHDOS, R. 258/11-12, s/f.) en el que se cita, textualmente, que las reliquias peligraban por estar expuestas a *percibir mucho polvo, por estar todas en un cajón ordinario en el mismo altar que es muy antiguo*.

El cuerpo del retablo está concebido a modo de relicario. En la parte inferior encaja, ocupando toda la anchura, un estrecho cajón en el que se guardaron, originalmente, algunas porciones de los huesos de los mártires. En el espacio superior de este cuerpo, encontramos cuatro hornacinas que fueron en su tiempo receptáculo de los cuatro bustos de Sergio, Baco, Marcelo y Apuleyo. La parte superior de estos nichos está recubierta por una venera dorada, mientras que la inferior muestra un fondo pintado con varios motivos decorativos a base de tallos vegetales que se entrelazan, en vibrante movimiento, en torno a otro motivo romboidal en cuyo interior se halla algo parecido a una flor de lis. Dos puertas resguardan este espacio compartimentado, protegiendo los bustos relicarios del exterior y permitiendo, una vez abiertas, la contemplación de los mismos, según dicte la ocasión. Del mismo modo, cada hoja deja visible, en su panel interior y respectivamente, una pintura sobre tabla con la representación de san Cristóbal y de santa Catalina (**Fig. 2**), como si fueran los guardianes y protectores de las santas reliquias.

Una vez cerradas las puertas, ocultando a la vista el relicario, es cuando se nos revelan los cuatro registros que compartimentan el espacio exterior. En cada uno de ellos se narran, en medio-relieves policromados, las tristes historias de los martirios de Sergio, Baquío, Marcelo y Apuleyo. En la parte superior derecha se reflejan los martirios de Sergio y Baco, los dos más jóvenes. A la izquierda aparece el juez en segundo plano y, delante de él, un soldado atraviesa los pies de Sergio con clavos, como mandó hacer el emperador. El recuadro de la derecha está ocupado por la figura de Baco, atado a una columna y recibiendo azotes hasta la muerte. Los dos recuadros inferiores narran, respectivamente, los martirios de Marcelo y Apuleyo, ambos decapitados¹³.

Cierra la estructura de este retablo-relicario un friso decorado con tallos enroscados en relieve, sobre el que se superpone un frontón triangular recorrido por una moldura denticulada y, en su centro, preside la Paloma del Espíritu Santo rodeada de nubes.

No sabemos quién fue el autor de este bello retablo clasicista, realizado, sin duda, en las primeras décadas del siglo XVII, pero sí ha quedado constancia documental de su proceso policromo. En efecto, el Marqués del Saltillo, en su obra *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)*, dio a conocer el contrato y las condiciones que se estipularon para dorar y pintar este retablo¹⁴, cuyo precio se tasó en 150 ducados: “Gil Ximénez, pintor, vecino de la ciudad de Tarazona en el reino de Aragón, residente de Arancón, jurisdicción de Soria, dio como fiador a Pedro del Río, escultor, vecino de Soria; ambos otorgaron en ella, a 30 de diciembre de 1621, ante José Zapata, escritura con el licenciado Miguel Beltrán, Cura del lugar de las Cuevas, para pintar y dorar el retablo de la ermita de los Santos Mártires, que está en el término de dicho lugar, en la forma siguiente...”.

Gracias a esta fuente documental sabemos que estas labores serían costeadas por el “doctor don López Morales, el Oidor del Consejo de Navarra”, curiosamente, el mismo personaje que escribió el libro en el que se narra el hallazgo de las reliquias de los Gloriosos Mártires¹⁵.

¹³ Un minucioso relato de los martirios puede consultarse en José Sayol y Echevarría, *La Leyenda de oro para cada día del año: vidas de todos los santos que venera la Iglesia: obra que contiene todo el Ribadeneira, mejorado, las noticias de Croisset, Butler, Godescart...* (Madrid: Librería española, 1853), 170-171.

¹⁴ Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada, Marqués del Saltillo, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)* (Madrid: Editorial Maestre, 1948), 459-462.

¹⁵ Ver nota 2.

El documento también nos revela que fue el mismo Gil Ximenez quien pintaría las tablas de san Cristobal y santa Catalina: *“Item las puertas por la parte de adentro, se haya de pintar, en la del Evangelio, San Cristóbal, y en la otra parte, Santa Catalina Mártir. Y las Molduras de alrededor, muy doradas de oro limpio bien bruñido; y estos santos se entiende al óleo y con sus lejos lo mejor que se pudiere y muy conforme al arte”*.

La figura de san Cristobal representa al gigante portador del Niño atravesando un río con gran movimiento de aguas, conseguido a base de círculos concéntricos. El santo ocupa casi todo el espacio, dejando entrever un paisaje casi enteramente ocupado por el río. Viste túnica corta gris tornasolada y manto amarillo de amplios pliegues. El Niño Jesús, sobre sus hombros, es muy pequeño y de él solo se aprecia la cabeza, el brazo derecho y una bola del mundo que porta en la mano izquierda. La puerta del lado de la Epístola la ocupa una representación tradicional de santa Catalina delante de un paisaje montañoso y árido. La santa, representada de gran tamaño y con una cabeza desproporcionadamente pequeña, viste túnica larga gris-azulada, sobretúnica amarilla y manto rojo, transmitiendo un bello juego cromático. Porta corona sobre la cabeza y en sus manos, respectivamente, la espada y la palma del martirio. A sus pies la rueda dentada como su símbolo parlante más conocido.

Las formas monumentales de ambos santos y los colores de gama fría, de gran tradición manierista, evidencian la relación con la pintura desarrollada en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

Probablemente al mismo tiempo, o incluso con anterioridad, se tallaron los cuatro bustos relicarios de los mártires (**Fig. 3**) que, en el siglo XVIII, fueron trasladados a un nuevo retablo. Son figuras de busto prolongado, puesto que en la parte baja todas contienen un gran medallón que pende del cuello para contener las reliquias. Realizadas en madera y policromadas, basculan entre el romanismo imperante a finales del siglo XVI y el naturalismo de los inicios del siglo XVII. Tratadas con gran naturalismo y vitalidad en los rostros, representan a los cuatro mártires en sus diversas edades que se especifican muy claramente a partir de las barbas: Sergio y Baco, los más jóvenes, con bigote y perilla pintada, Marcelo con barba corta ensortijada y Apuleyo con una larga barba y calvo. El artista trabaja con minuciosidad las barbas y los cabellos y dota las miradas de profunda intensidad dirigiendo sus ojos hacia lo alto. Cada uno de los rostros muestra ciertos particularismos, aún dentro de una homogeneidad; por ejemplo, siempre deja las orejas al descubierto y dota a los labios de un evidente sensualismo.

Los cuatro bustos presentan en su parte trasera una puertecita con llave para contener huesos y dos de ellos tienen el cabello ligeramente aplanado por detrás, lo que nos remite a la huella dejada en el primitivo retablo.

Sabemos que estas tallas se policromaron - de nuevo - a partir de 1621, tal como estipulan las condiciones para dorar y policromar el retablo a que nos hemos referido con anterioridad en las que se hacía hincapié, precisamente, en cómo debían tratarse los bustos: *“Ytem los cuatro cuerpos de los Santos Mártires que están en las cuatro cajas se hayan de estofar y reparar las colores que en ellos están, y quitar las que no fueran buenas, y en ellos estofar de muy buenos colores finos las sayas de todos los colores y los mantos de unos brocados de tres altos de colores y muy bien hecha de grafio. Y se hayan de reparar unas endrixas que ha hecho de madera después de dorado”*.

Item las puertas que hay detrás de cada santo para la reliquia se haya de dorar y estofar conforme va lo de delante y los dos que no tienen sayas, sino armados, y han de ir fingidas unas armas grabadas como el natural, con grabados con armas, y todas hechas de grafio después de la grabadura, lo más gracioso que pueda ser; y dentro de los cuerpos, en los huecos, haya de ir de un color encarnado”.



Fig. 3 - Bustos-relicarios de los santos Marcelo, Apuleyo, Sergio y Baco. (Fotografía de las autoras).

A la vista actual de los bustos hay que decir que, sin duda, se repintaron cuando se trasladaron al nuevo retablo y a ello nos referiremos al estudiar el mismo.

Como queda atestiguado documentalmente, este primer retablo se policromó en el primer tercio del siglo XVII y es muy probable que permaneciera inalterado hasta la comentada visita de D. Bernardo Antonio Calderón en el año de 1773. Ciento cincuenta años habían transcurrido y en ellos habían cambiado sustancialmente los modos artísticos. El clasicismo había dado paso al barroco y, más aún, al rococó como veremos en el nuevo retablo que se encarga para la humilde ermita.

D. Bernardo Antonio Calderón es una figura señera en la historiografía soriana. Loperráez dedica unas 50 páginas a su biografía en su *Descripción del Obispado de Osma*¹⁶. Fue rector de la Universidad de Alcalá, Inquisidor de Llerena y miembro del Tribunal de Granada. Ocupó la sede oxomense entre los años 1764 y 1786. Ejemplo paradigmático de un hombre ilustrado, favoreció grandemente el obispado, remodelando y embelleciendo la villa del Burgo de Osma y tuvo un papel fundamental en la postulación de la causa del Venerable D. Juan de Palafox, celosamente promovida por Carlos III y el padre Joaquín de Eleta. Gracias a él se construyó, en la catedral del Burgo de Osma, la capilla Palafox, con proyectos de Francisco

¹⁶ LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan, *Descripción histórica del obispado de Osma* (Madrid: Imprenta Real, 1788), t. I, 587-634.

Sabatini y Juan de Villanueva¹⁷. Pero, sobre todo, es encomiable su gran labor de mecenazgo en otros lugares de la diócesis y su interés por introducir nuevos modos artísticos, dando paso a las fórmulas neoclásicas.

Para el pequeño pueblo de Cuevas, el prelado ordenó la construcción de una nueva máquina y, a tal efecto, mandó “que por el cura y alcaldes de dicho lugar se elija un maestro tallista y escultor de habilidad para que reconozca el sitio, forme diseño de un nuevo retablo con consideracion a las quatro efigies de los Santos, y la Arca de sus Reliquias”¹⁸.

Aunque en los archivos de la iglesia nada se dice respecto al autor material del nuevo retablo, en cambio sí sabemos que la traza del mismo (**Fig. 4**) fue elaborada en el taller de Herreros¹⁹, muy probablemente por Juan Verde, fundador de una saga de *carpinteros, escultores, doradores y charolistas*, tal como rezaba un rótulo sobre una viga de su “casa-taller” en el cercano pueblo de Herreros. Desde mediados del setecientos, tenemos noticia documental y material de la existencia de este taller que subsistió hasta la muerte de su último artífice, Félix Andrés Romera en 1925 y del que salieron numerosas obras repartidas por todo el territorio soriano: retablos, andas, cajoneras, mesas de altar, imágenes, etc.



Fig. 4 - Trazo del retablo mayor de la ermita de los Mártires.

(Cedida su publicación por la Biblioteca Pública de Soria)

¹⁷ Ver: Inmaculada Jiménez Caballero y Carlos Montes Serrano, "La Real Capilla de Palafox en la Catedral de Burgo de Osma" en Francisco Sabatini, 1721-1797. *La arquitectura como metáfora del poder. Catálogo exposición* (Madrid; Comunidad de Madrid, 1993), 309-318 e Inmaculada Jiménez Caballero, *Arquitectura Neoclásica en Burgo de Osma. Análisis Formal e Histórico 1750-1800*, (Soria: Diputación Provincial, 1996), 171-213.

¹⁸ AHDOS, Cuevas de Soria, Lib. Fáb., 1630-1858. R. 258/11-12, s/f.

¹⁹ Elena Sainz Magaña, Joaquina Gutiérrez Peña, et al., *Trazas y estampas rescatadas del olvido. El Taller de Herreros*, (Soria: Caja Duero, 2009). El estudio completo del taller es el tema de la Tesis Doctoral de Joaquina Gutiérrez Peña.

Además de la traza²⁰, una de las más bellas surgidas del taller, contamos con la escritura de obligación y condiciones para confeccionar el nuevo retablo según la traza, ideada a tal efecto, que presentó el maestro²¹. Según las mismas, se comprometía a realizar la obra en *madera de pino limpia, seca y todo de buen arte*, así como a asumir todo el material necesario para su construcción. Igualmente, y en sintonía con la *voluntad de los comisionados*, se indicaba que la estructura se debía adecuar al marco arquitectónico (*“ha de ir en línea paralela de frontis cerrado como demuestra la traza circundando con la voveda, y las dos paredes de los lados; bien ajustado a ellas”*). Las puertas de las sacristía *“se ejecutarán según han demostradas viendo toda la armazón de ellas, y sus marcos bien fuerte, y la que ha de servir de entrada a la sacristía ha de ser de dos ojas, para que abierta, se quede embebida en el fondo que lleva el retablo”*. Asimismo, la puerta del lado del evangelio al no tener entrada a la sacristía *“no necesita más que lo que ha de imitar, y hacer juego con la del otro lado”*.

Otras condiciones afectaban a los aspectos formales: las columnas serían *“de planta con sus cubos en las dos de afuera según demuestra la traza con sus colgantes, y molduras correspondientes, así en fachada como en perfiles, y lo mismo en los sotabancos, que reciben dichos cubos, en las dos de adentro sus repisas para recibirlos de buena talla, le (sic), toda bien limpia (...) arreglada toda a la orden que llaman compuesta, o moderna.”* Las pilastras han de ir *“vacías y bien adornadas de miembros y molduras correspondientes según arte”*.

Bastante precisas son aquellas condiciones que afectan a la composición de la hornacina destinada a contener las reliquias y son las siguientes: Se han de *“ejecutar cinco caxas, a una que arrancara encima de la mesa de altar para poner la urna con las sagradas reliquias y encima de esta las otras cuatro según han demostradas, con sus puertas o bastidores bien fuertes que cierren todas cinco bien guarnecidas de un enrejado de hierro, que se vean los santos, y no se puedan sacar sin abrir dicho enrejado”*.

La urna donde se colocarían los huesos de los Santos Mártires debía fabricarse con *“su puerta de modo que se abra hacia abajo para que se vean las santas reliquias si alguna vez quisieran ponerlas de manifiesto, y para más decencia, y no poderlas tocar se le pondrá una vidriera de cristales de modo que se pueda abrir, y cerrar la puerta de ella, y esta ha de constar de dos cerrajas con sus llaves diferente la una de la otra, y estas de las que cierran el enrejado se han de diferenciar igualmente”*.

Asimismo se dejan preparadas todas las puertas de las otras cuatro cajas con *un rebajado* a fin que a criterio del dueño de la obra se la pueda proteger con *cristales para que no ofenda el polvo a los santos y urna*. Otra de las medidas que incluye el documento atañe a la construcción de la mesa de altar (*“es condición que se ha de hacer una mesa de altar a lo romano según ha demostrado en la traza con el espacio necesario para celebrar en ellas”*).

Las demás condiciones fijan el reparto de los costes de la obra. Así, el maestro se obliga a hacerse cargo del transporte y de la instalación y, todo lo demás, incluyendo la traza y las condiciones, es decir 5.500 reales, correría de parte del patrocinador. No obstante, el precio en el que se fijaba el trabajo dependía de la opción del mecenas, según decidiera incluir o no

²⁰ La traza y la documentación sobre el retablo proceden de un importante lote de objetos varios (trazas, estampas, libros, recetario con técnicas de dorar...) comprado a los descendientes del taller de Herreros en 1932, por el antiguo Museo Provincial de Soria y perdido -por diversas circunstancias- durante mucho tiempo. Este legado ha salido recientemente a la luz tras un largo proceso de investigación que nos ha permitido reunir la totalidad de la documentación.

²¹ Condiciones para realizar un retablo de la ermita de los Gloriosos Mártires de Las Cuevas (Soria). AHP SO: Caja 3505 (carpeta Benito Aceña).

algunos elementos escultóricos (*“en caso que les pareciere de mexor gusto la obra, llevando quatro angeles de a tres cuartas de altos, y dos santos de una vaxa cada uno; vale trescientos y treinta reales”*).

La lectura del documento casi serviría para conocer el retablo (**Fig. 5**), pero hemos considerado oportuno realizar una descripción pormenorizada del mismo para proceder, al final, a un análisis de lo que se hizo o no se hizo respecto al documento y a la traza.

Nos encontramos ante un retablo de planta recta que se adapta perfectamente al marco arquitectónico donde se ubica por medio de un cerchón. Está compuesto por un gran cuerpo que arranca directamente del suelo, y por un remate semicircular.



Fig. 5 - Vista general del retablo mayor.
(Fotografía de las autoras).

El cuerpo está articulado en tres partes por cuatro columnas compuestas de fustes acanalados. Las situadas en los extremos descansan en sus respectivos netos, cada uno de ellos dispuestos sobre pedestal cúbico que asienta directamente sobre el suelo. Las columnas que enmarcan el nicho central apoyan sobre ménsulas decoradas que se acomodan sobre la mesa de altar. La parte central de este cuerpo está enteramente ocupada por la gran hornacina de medio punto que, a modo de vitrina, está compartimentada en cinco nichos: cuatro en la parte superior donde se alojan los bustos relicarios de Sergio, Baco, Marcelo y Apuleyo y otro, en la parte inferior, con la urna que contiene otras reliquias de estos mártires. Justo debajo de esta vitrina, preside la mesa de altar, aderezado su frontal por una gran rocalla dispuesta en su centro. Una gran puerta de doble hoja ocupa, respectivamente, cada lienzo lateral de este retablo. La situada en el lado de la Epístola da entrada a la sacristía, mientras que su gemela sólo tiene una función

decorativa con el fin de respetar la simetría y hermosura de la obra. Cada una de estas puertas, se remata por un potente motivo ornamental que, a modo de frontón partido, está básicamente constituido por dos segmentos enroscados en los extremos superiores y encrestados por rocallas, así como por una gran tarjeta ovalada con inscripciones alusivas al mecenas que costeó la construcción y el dorado de la obra: “*ESTE RETABLO SE HIZO Y DORÓ A EXPENSAS DE EL ILL^{MO} SEÑOR/ DON BERNARDO ANTONIO CALDERÓN OBPO D. OSMA AÑO DE 1776*”.

El entablamento presenta una cornisa de líneas mixtilíneas de gran movilidad en todo su recorrido y se incurva en el centro siguiendo la dinámica del arco de medio punto del nicho. En todo su perímetro lleva decoración denticulada. Sobre el cimacio de las columnas exteriores campea un tondo bordeado por rocallas con las armas del mecenas que costeó la obra²².

La estructura se cierra por un remate semicircular. En la parte central y, entre dos columnillas, preside la figura del Dios Padre coronado por el triángulo que sostiene con una mano la bola del mundo y está rodeado por cabezas de ángeles, nubes y ráfagas. Los dos paneles laterales se exornan con molduras curvilíneas, que se enroscan en los extremos y se disponen de manera asimétrica, y por motivos tipo rocallas.

La mesa de altar es de estilo rococó, como lo demuestran sus perfiles curvos en forma de S y su decoración con una gran rocalla en relieve dorado en el centro del frontal. Está policromada en tonos verdosos y ocre, con motivos florales.

Verdaderamente el contrato es bastante descriptivo pero, además, contamos con la traza que, como apuntamos con anterioridad, fue ejecutada en el taller de Herreros. El análisis de ambos documentos nos permite afirmar que nos hallamos ante un caso evidente en el que la individualidad artística del maestro quedó supeditada a ciertas exigencias del cliente y a la necesidad de ajustarse al espacio donde había de emplazarse la obra, aunque esto fuera en detrimento de la proporcionalidad del retablo.

En lo referente al espacio, sin embargo, podemos afirmar que el resultado final fue magnífico, pues el retablo se mimetiza a tal punto con la arquitectura interior del edificio²³ que se confunde con ella, creando, en un espacio modesto, una atmósfera “aristocrática” que nos recuerda a algunos interiores de hoteles parisinos, como el Hotel de Soyecourt, o el Hotel de Soubise²⁴. El diseño del entablamento viene condicionado por la articulación de las diferentes partes del retablo; principalmente, por la posición, a diferentes alturas, de los soportes, así como por la elevación de la caja principal. Esta circunstancia fuerza a la cornisa a describir un pronunciado movimiento ascendente desde las columnas de los extremos a las centrales, para incurvase en el centro siguiendo la dinámica del arco que remata la vitrina de los santos. El protagonismo de la cornisa, constituida por varias molduras, se subraya por la presencia de dentellones que la recorren e intensifican sus líneas ondulantes, creando un efecto visual de gran plasticidad.

²² Juan Loperráez Corvalán describe el escudo del obispo de Osma Bernardo Antonio Calderón de la siguiente manera: *Escudo con banda verde atravesado de derecha a izquierda sobre campo de plata, y dos calderas, axedrezado en dos hilera de plata y verde opuestas* (Juan Loperráez Corvalán, *Descripción histórica del obispado de Osma*, (Madrid: Ediciones Turner, 1978), t 1, p. 605)

²³ Contribuye, en gran manera al resultado final, las pinturas que recubren todas las paredes y la bóveda de la cabecera, coetáneas al retablo.

²⁴ Ver: Philippe Minguet, *Estética del Rococó* (Madrid: Cátedra, 1992), láminas 16 y 17.

Por otro lado, al observar la obra, comprobamos que se optó con preferencia por el diseño que muestra el lado izquierdo de la traza, aunque también se distinguen algunas modificaciones con respecto a ella. La más notable es que todos los soportes llevan fustes estriados y no el rico ornato descrito en el dibujo. Igualmente, los remates de las puertas, a base de motivos chinescos y rocallas en el diseño, han sido reemplazados por grandes cartelas de enmarque para inscripciones envueltas en rocalla. También se sustituyó el modelo iconográfico representado por la Paloma del Espíritu Santo -que aparece esbozado en una de las mitades del diseño- por la representación del Dios Padre²⁵. Ninguna de las esculturas que aparecen en la traza (una figura femenina y angelitos) se llegaron a colocar en el retablo, configurando, de este modo, una obra ornamentada pero sin ningún motivo iconográfico. Sin embargo, con respecto a la traza, el maestro añadió en la obra final los escudos del patrocinador que campean en los laterales del retablo. Según todo ello, el resultado es un retablo en el que el protagonismo lo tienen los bustos-relicario pero, a la vez, se constituye en un emblema propagandístico del obispo oxomense.

Nuestra hipótesis, es que el constructor del retablo debió de introducir las modificaciones señaladas siguiendo las recomendaciones del obispo D. Bernardo Antonio Calderón. Y, esto con objeto de dotar al conjunto de la obra de un mayor acento clasicista, sin duda, más acorde con las ideas estéticas del prelado ilustrado, contrario, según Jesús Alonso Romero, a *las profusiones barrocas*²⁶. De igual modo, el obispo dejaba constancia en ella de su patrocinio al incluir las cartelas con las inscripciones así como los escudos de armas de su casa. Es posible, también, que a la hora de decantarse por una u otra opción influyeran otros aspectos, como el económico. Así viene reflejado en las condiciones por las que se estipulaba un precio de 5.500 reales sin esculturas y de 5.800 con ellas.

El retablo que al final se construye es menos recargado en la ornamentación que se dispone de forma selectiva, sin invadir los espacios. Con respecto a su función y según la catalogación tipológica de Martín González, nos encontramos ante un retablo-relicario²⁷.

No conocemos documentación que confirme si el dorado del retablo corrió a cargo del taller de Herreros. Según la fecha señalada en la inscripción anteriormente mencionada, estas labores se realizaron en 1776, año de la muerte del maestro Juan Verde. No obstante, no descartamos esa posibilidad, teniendo en cuenta, sobre todo, los valores polícromos del remate del retablo, del marco interior de la vitrina y de la mesa de altar, muy en sintonía con el colorido y la técnica del taller. Analizando la producción del mismo podemos decir que, a partir de la década de los 70, observamos en algunas otras obras del taller (retablos, mesas de altar, urnas...) un modo de decoración de tipo geométrico a modo de líneas pintadas o pequeños motivos de ondas, circulitos, puntos o aspa, por su repetición, hemos considera un estilema del taller. Apuntamos, como hipótesis, que estos detalles decorativos podrían preludiar los elementos de imitación pétrea que se implantarán poco tiempo después.

²⁵ Este tema tuvo un largo arraigo en la retablística soriana, que lo mantiene vigente hasta muy avanzado el siglo XVIII. Probablemente, esto se deba a la persistencia en el ámbito rural soriano de unas manifestaciones religiosas de carácter más tradicional y conservadora, tanto del clero como de la clientela civil.

²⁶ Jesús Alonso Romero, *Barroco y Neoclasicismo en el Burgo de Osma* (Zaragoza: Escuela Superior de Turismo Alfonso X, 1997), 19.

²⁷ Juan José Martín González, *El retablo barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 1993), 16.

Curiosamente, poco después de dorarse esta obra en 1776, el obispo Calderón, su patrocinador, mandó publicar, en la Diócesis de Osma, la Real Orden de noviembre de 1777²⁸ por la que se desaconsejaba construir los retablos en madera así como el dorarlos, lo que abarataría los costes y se evitaría el riesgo de incendios. El prelado hizo llegar a sus “Arciprestes” la Real Orden a través de una carta pastoral de fecha 2 de marzo de 1779 para que éstos, “*en su distrito, lo dirijan a los Curas y Comunidades y que aquellos lo hagan saber a sus pueblos en el primer día de fiesta y conserven el impreso en el Libro de Cartaquenta...*”²⁹

Como apuntábamos antes, al hablar del antiguo retablo, pensamos que los bustos-relicario de los mártires fueron repintados a la vez que se policromó y doró el retablo financiado por el obispo de Osma en 1776 por los artífices del taller de Herreros. Es evidente que la policromía de los cuatro relicarios no es la que describían minuciosamente las condiciones que se estipularon para dorar y pintar el retablo en el año de 1621³⁰. Ningún rastro de los “*brocados de tres altos de colores y muy bien hecha de grafio ni de las armas grabadas como el natural, con grabados con armas, y todas hechas de grafio después de la grabadura, lo más gracioso que pueda ser*”. En contra de ello, los bustos presentan colores planos y los mantos de los santos están decorados con florecillas doradas, muy parecidas a otras que se pintaron por el taller y que son uno de los estilemas del mismo. Este es un motivo muy alejado al que se usaba en época de Gil Ximenez, cuando lo usual era que los mantos se estofaran con brocados y motivos esgrafiados.

Era habitual que, cuando se construía un nuevo retablo y se incorporaban piezas reaprovechadas como, en este caso, los bustos-relicario, estos se volvieran a policromar siguiendo las nuevas tendencias. No hay duda de que se ha ocultado la policromía del primer tercio del seiscientos, pero esta intervención nos sirve para confirmar lo que apuntábamos al comienzo de esta comunicación: el cambio de gusto entre estas fechas y los años setenta del siglo XVIII se manifiesta, perfectamente, a la vista de los dos retablos estudiados en la pequeña ermita de Las Cuevas de Soria.

²⁸ La Real Orden de noviembre de 1777 recogía la normativa comunicada en carta circular de fecha 10 de diciembre de 1777 por el Conde de Floridablanca, Secretario de Despacho de Estado del gobierno de Carlos III. Entre otras normas, se establecía que los proyectos de retablos, tabernáculos y edificios religiosos deberían ser remitidos anticipadamente a la Real Academia de San Fernando para su aprobación. También se apuntaba que: “...se reformará el enorme infructuoso gasto de los dorados, expuestos á ennegrecerse y á afearse en breve tiempo y se promoverá el adelantamiento y digno ejercicio de las Artes con monumentos de materiales permanentes, pudiendo en caso necesario suplir mui bien los estucos, que son menos costosos, que los mármoles y jaspes.” (MERCURIO HISTORICO Y POLITICO, “Que contiene el estado presente de la Europa, lo sucedido en todas las Cortes, los intereses de los Príncipes, y generalmente todo lo más curioso perteneciente al mes de SETIEMBRE de 1777”. (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, (s.a.), t. III, 373).

²⁹ Se trata de un folleto impreso de ocho páginas que hemos encontrado en varios libros de fábrica de las parroquias sorianas. Ver: Joaquina Gutiérrez Peña y Javier Herrero Gómez, *El retablo barroco en la ciudad de Soria* (Soria: Caja Duero, 2008), 45.

³⁰ Ver nota 13.

La iconografía de los Siete Arcángeles en el retablo hispanoamericano. Heterodoxia, censura y devoción publica

Escardiel González Estévez¹



En 1516, las labores de remozamiento en una maltrecha iglesia a espaldas de la catedral de Palermo, alumbraron una pintura mural de corte bizantinizante con la efigie de siete arcángeles. Este hallazgo, considerado milagroso y providencial, determinó, merced a la iniciativa de varios personajes sicilianos (el vicario T. Bellorusso, y su discípulo, Anontio Duca, especialmente), una campaña que consiguió difundir el culto y la iconografía, primero en Italia, donde, una vez alcanzada Roma, fue acogida por la naciente Compañía de Jesús, e, inmediatamente, España, donde se vinculó a los monasterios de patrocinio real en un primer momento. El salto a América no demoró, y a comienzos del s. XVII ya existe constancia de su arribo a Lima, a través de una serie de pinturas para el templo de la Compañía en la capital del virreinato. El ‘sacrosanto senado angélico’ estaba integrado por la tríada canónica de Miguel, Gabriel y Rafael, respaldada por las escrituras y codificada iconográficamente desde antaño, y los problemáticamente extracanónicos: Uriel (*fortis socius*, con espada flamíngera), Jehudiel (*remunerator*, con corona y disciplinas), Sealtiel (*orator*, con las manos unidas en señal de oración) y Barachiel (*adiutor*, con flores en su regazo)².

La censura de los Siete Arcángeles por la Inquisición y su repercusión sobre el desarrollo iconográfico en España

Unos antecedentes poco halagüeños habían jalonado la evolución del culto angélico desde los orígenes del cristianismo, incidiendo sobre la prohibición de invocar y adorar nombres angélicos apócrifos. Particularmente tajante fue la resolución condenatoria del Concilio de

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, Máster en Estudios Americanos por la Universidad de Sevilla e investigadora en proyectos i+D de las Universidades de Sevilla, Granada, Autónoma de Madrid y Católica de Chile.

² Para una mayor profundización dirigimos a: Escardiel González Estévez. “Los Siete Arcángeles. Historia e iconografía de un culto heterodoxo”, (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2014); “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los Siete Arcángeles”, *Sémata*, 2012, 24, 111-132; “Los Siete Príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía”, en Víctor Mínguez Cornelles (ed.). *Las artes y la arquitectura del poder*, (Castellón: Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones, 2013), 1915-1930.

Soissons en el s. VIII³, adoptada en lo sucesivo como prueba de autoridad por los detractores del culto. En el mundo hispánico, este impulso permeó hasta un terreno abonado: las efervescentes visiones del monacato femenino desde el s. XVI, con casos señeros como el del Laruel Áureo de Mariana de Escobar, o el escándalo de las monjas benedictinas de San Plácido en Madrid⁴. Con un desarrollo coetáneo al del afianzamiento del culto heptangélico, estos episodios hacían un flaco favor a los esfuerzos de sus partidarios por eludir el estigma heterodoxo que, inevitablemente, salía a relucir. Y es que la apocrifidad de los nombres Uriel, Sealtiel, Jehudiel y Barachiel al no recogerse en las Sagradas Escrituras, los colocaba fuera de la ortodoxia, entendiendo esta desde la disconformidad con el dogma; aunque su ‘nivel de htereodoxia’ no fuera tan acusado como en los otros casos.

No analizaremos aquí los procesos madrileños del s. XVII, ya publicados hace años⁵; pero sí hemos de tenerlos en cuenta como el primer ataque censurante que la iconografía padece en España. Los dos procesos se dirigen a ejemplares pictóricos: el primero, en 1644, examina la denuncia contra una serie de lienzos en el taller del pintor ‘de tienda’ Francisco Barreda; y en 1658, un lienzo con la representación conjunta del Septenario perteneciente al hoy desaparecido Colegio de Doña María de Aragón. Se aportan calificaciones que oscilan desde una connivente permisividad hasta la más tajante prohibición, aunque todos coinciden en la poca pertinencia de ‘el dar nombres’. Las concesiones giran en torno al carácter ‘secreto y particular’ del culto, entendiendo en ello la aquiescencia con los monasterios de patronazgo real donde este se profesaba, y en torno a la sencillez y devoción de los feligreses, ‘por estar en estampas públicas y libros’. Es decir, se está aduciendo como argumento, en este último caso, la tradición, asentada sobre los escritos de Antonio Duca y los jesuitas; aunque no se olvida la rémora cabalística que lacra la nominación angélica. Sin embargo, el último de los pareceres, expedido por la Universidad de Salamanca, concluye la prohibición en base a su naturaleza supersticiosa, además de los nombres apócrifos, también de ‘los vestidos, colores, insignias, títulos’ y no solo de los cuatro no canónicos, sino de todos. En el caso de la evaluación de 1658, la ausencia de los nombres motiva una resolución favorable, no encontrando mayor problema en las ‘insignias’, aunque el documento está incompleto. Se desprende, pues, una actitud titubeante, consecuencia de la ambigüedad del culto que, más que heterodoxo, cabría considerar como ‘poco ortodoxo’.

El edicto de 1742: la prohibición del libro de Franco Villalba y de los nombres sobre las estatuas de Zaragoza

El edicto de 1742, espetaba: “... se prohíbe *in totum* un libro en octavo, cuyo título es: *Devota exercitación de los siete Angeles Custodios*, su autor el doctor D. Diego Franco de Villalba, presbítero, Oidor de la Real Audiencia de Zaragoza por contener proposiciones temerarias, incautas, peligrosas, ocasionadas a error o que puedan causar supersticiones y perniciosos engaños. Y asimismo mandamos, que de las estatuas colocadas en el altar de la

³ La prohibición, que venía a consolidar una tendencia iniciada con el Concilio Romano de 382, es motivada por el rezo de Albrecht, un sacerdote alemán que invocaba ocho nombres apócrifos (no de los ostentados por el Septenario.) Escardiel González Estévez, “Los Siete Arcángeles” (2014), 33-35.

⁴ Enrique Cordero de Ciria, “Arte e Inquisición en la España de los Austrias”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1997, LXX, 29-78.

⁵ Natividad Sánchez Esteban. “Pinturas en el Colegio de Doña María de Aragón: problemas inquisitoriales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, II-4, 106-116.

nueva iglesia de la Escuela Pía de aquella ciudad de Zaragoza, a culto de los siete Arcángeles, se quiten y borren de los pies de dichas estatuas los nombres de Sealtiel, Vriel, Jehudiel, y Baraquiel, y de otra cualquier parte, donde se venerasen o representasen con estos nombres así en Altares, como Procesiones y otros actos de devoción por no reconocerse, no venerarse en la Santa Iglesia dichos nombres de Arcángeles que los de san Miguel, san Gabriel y san Rafael”⁶.

La dura resolución inquisitorial contra las iniciativas de orden escrito y visual de seguro apesadumbraron los últimos años de vida de tan (hasta entonces) intachable personaje. Diego Prudencio Franco de Villalba fue un importante jurista aragonés (? - 1749) que ostentó cargos como corregidor y oidor de la Real Audiencia de Zaragoza para, en su vejez, ordenarse sacerdote⁷. Publicó más de una docena de obras, fundamentalmente en materia de leyes, pero también tres de carácter religioso⁸. Entre estas, la obra que nos ocupa, sancionada en el edicto⁹. Su propósito es, según indica en el prólogo, promover la devoción a los Siete Santos Arcángeles (además de a los custodios), “muy enamorada, ardiente y reconocida en los tiernos cursantes de estas Pías Escuelas”¹⁰. Una institución con la que tiene establecido un fuerte vínculo¹¹. A lo mismo obedece su dedicación de un altar y capilla al Septenario en la nueva iglesia (sobre la que uno de los censores, el dominico fray Miguel Escribano -calificador del Santo Oficio, por cierto,- se encarga de recalcar, que han sido costeados por el jurista). No se nos aclara en tan pocas citas la tipología de las imágenes; es por el edicto que sabemos su carácter escultórico: se trata de estatuas, que ostentan al pie, sus nombres. Entendemos que líneas, muy probablemente, en el marco de un retablo¹². Aunque el edicto solo ordenaba ‘quitar y borrar’ los cuatro nombres apócrifos, hoy no queda rastro de estatuas angélicas y resulta difícil establecer, ante la parquedad de las fuentes, si fueron removidas *ipso facto*, o desaparecerían a

⁶ Consultado el ejemplar del Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, vol. 678, 298.

⁷ Puede verse una reseña biográfica en Guillermo Vicente y Guerrero, *El jurista D. Diego Franco de Villalba* (Zaragoza: Instituto Aragonés de Ciencias Historiográficas, 1989). Nació en Belmonte, fue catedrático de la Universidad de Zaragoza y partidario de la causa borbónica, siendo propuesto para el corregimiento de Borja.

⁸ La primera es la biografía de una antepasada concepcionista *La heroína religiosa sor Inés de Jesús Franco* (Zaragoza: Francisco Revilla, 1733). La presencia de ángeles (más que en apariciones, en acompañamiento constante) es notoria, lo cual no hace más que demostrar un *leitmotiv* de la piedad monástica femenina de la época. No hay mención al Septenario, ni a nombres de ángeles apócrifos, algo que sí es habitual en otros casos, como en la correligionaria de la protagonista, la célebre madre Agreda, con quien sí comparte (sospechosamente) el don de la bilocación.

El año de antes de publicar el libro censurado, saca a la luz *Afectuosa gratulatoria relación y descripción del memorable, sumptuoso monumento, erigido por la generosa, y discreta piedad del ilustrísimo señor Don Tomás de Agüero, Arzobispo de Zaragoza, nuestro actual, vigilante, insigne prelado, para el magnífico, especioso Templo, Colegio, Seminario y Escuelas Pías...* (Zaragoza: Juan Malo, 1739), un opúsculo *in quarto*, que constituye, más que lo que el título indica, un elogio al arzobispo por apoyar la construcción del templo (1736-1739) y la empresa de la institución en una ciudad con problemas para escolarizar. Lejos de ofrecer un descripción tan siquiera sumaria, se limita a señalar las representaciones del patrono Santo Tomás de Aquino (en honor al arzobispo, claro) en la portada y en el ‘refulgente altar mayor’, y la ‘lámina’ de Nuestra Señora de la Portería (traída de Ávila por uno de los fundadores), colocada en una capilla (hoy continúa en el altar del lado de la epístola, a los pies). A ella dedica Franco Villalba gran atención por considerarla su salvación en el trance de unas agudas calenturas. Sin embargo, no hay mención alguna al Septenario (tampoco al resto de capillas, dos a cada lado, que hoy existen), por lo que hemos de entender que su altar debió ejecutarse entre este momento, 1739, y el año siguiente, cuando ya es mencionado en el libro.

⁹ Diego Franco Villalba, *Devota excitación para el incesante reconocimiento y continua gratitud, con que todos debemos corresponder y venerar a los Gloriosísimos Santos Angeles y especialmente a los Custodios, y sobre todo, a los Ecelsos Inclitos Archangeles, Principes de los Angeles y del Empireo* (Zaragoza: Juan Malo, 1740).

¹⁰ Ibid. 2r-2v.

¹¹ Dionisio Cueva González. *Las Escuelas Pías de Aragón, 1767-1901* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1999), 88: “se manifestó acérrimamente defensor, devoto y bienhechor del Instituto, y alargó algunas limosnas para el sustento de los religiosos y fabricó a sus expensas una escuela”; 89 “dirigiendo la empresa estuvo permanentemente al frente”.

¹² Nos inclinamos ante esta hipótesis por constituir la tónica dominante para la configuración de los templos en la época, también, en el que nos ocupa (como evidencian los retablos conservados), y porque, además, las referencias a estos en Franco Villalba, *Afectuosa gratulatoria*, 27 y 72, nunca emplean el término ‘retablo’, sino ‘capilla o altar’.

posteriori. En cualquier caso, la dureza del edicto debió afectar a los implicados (arzobispo incluido), tanto que, posiblemente, motivaría una decisión que abogara por eliminar no solo los nombres, sino también las imágenes.

La encendida condena del edicto, tildando de ‘temerario’, entre otros adjetivos, el contenido de la obra, inducen a considerarla como una pieza perturbadora, cuanto menos; lo cual no deja de chocar ante la tan proba trayectoria de su autor. Espiguemos algunos datos a fin de poder calibrar la naturaleza de la obra y la razón de la condena.

Las aprobaciones son demandadas a dos carmelitas, probablemente, apelando al círculo de fray José de Urtesavel, cuya obra *Septenario angélico* había sido publicada, tan sólo seis años antes¹³. En cuanto a los dos censurantes, ambos no ocultan sus reparos para con los nombres, los cuales “puede ser que haga novedad a algunos”¹⁴, pero validan la tradición que los sostiene. El tercer capítulo, el dedicado a los ‘ínclitos y excelsos’ Siete, el más extenso, está precedido de breves disquisiciones en torno a los santos Ángeles en general y los Ángeles de la Guarda. En él pueden distinguirse dos partes que no están demarcadas como tal: una exposición sobre los Siete Ángeles que precede a la relación pormenorizada de cada uno de ellos con sus nombres, insignias y ministerios.

Llegada la hora de presentar los nombres echa mano del arsenal tradicional: Lapide, Suárez, Lanuza, Serrano, fray Feliciano de Sevilla, Urtesavel, Interián de Ayala, ...¹⁵, para argumentar que “hubo en lo antiguo su equivocación, pero ya en el común sentir y tácita aprobación de la Iglesia, no entiendo que haya dificultad en admitir o tolerar los nombres que se dan a los cuatro últimos”¹⁶. Con todo, el soporte fundamental lo ofrece Antonio Duca, cuyo *Himno*, afirma el autor haber “tomado de memoria en mi temprana edad”¹⁷. Significativo el dato pero nos quedamos sin saber más acerca de la causas de este aprendizaje que, no obstante, parece motivar toda la actividad de Franco Villalba en torno a los Siete Ángeles, la textual y la icónica. Para reforzar su postura da noticia también de varias imágenes de los Siete Ángeles que él conoce en España, añadiendo la del Oratorio de su propia casa, de la cual se apresta a añadir que es “aprobada por el ordinario”¹⁸. Ello, junto al altar que costea para la iglesia, ofrecen datos de notable interés para la evolución iconográfica en España, y para reforzar nuestra hipótesis sobre una mayor difusión del culto y la iconografía de lo que los escasos ejemplares existentes hoy apuntan a considerar.

¿Qué fue lo que turbó tanto al Santo Oficio en esta obra para determinar su prohibición? El texto no hace más que compilar lo ya aportado por diversos autores, desde Antonio Duca y los jesuitas italianos del *Cinquecento* hasta los coetáneos españoles (ninguno prohibido, por cierto), sin ofrecer, prácticamente una sola idea de su propia cosecha. Quizá, la implicación del

¹³ Fray José Urtesavel, *Septenario angélico, en que se da noticia de siete excelentísimos angeles de quienes dice el euangelista San Juan, que asisten en la presencia del Trono de Dios, se explican sus Excelencias, y su Patrocinio en la hora de la muerte, con siete Oraciones, en las cuales, se pide a Dios, que por la intercession de estos siete Angeles, nos libre su Divina Magestad de los siete pecados capitales* (Pamplona: Jose Joachin Martinez, 1734).

¹⁴ Franco Villalba, *Devota excitación*, Censura y Aprobación del padre fray Paterno Salvador Gilaberte, s/p.

¹⁵ Para el análisis pormenorizado de todos estos autores, véase Escardiel González Estévez, “Los Siete Arcángeles”, (2014).

¹⁶ Franco Villalba, *Devota excitación*, 78-79. No obstante, declara sujetarse “a examen crítico de los teólogos”, pero, sin claudicar, “aunque explico graves autores, antiguos y modernísimos en su apoyo”.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸ *Ibid.*, 83-86. Menciona dos altares en sendos templos en Calatayud, el de los jesuitas, y el de N. S. de la Peña; un ‘juego de cuadros, que vulgarmente llaman de Roma’ en un oratorio privado, el de los Marqueses de Cañizar y Sanfelices (considérese este perfil privado de la devoción); y, por último, su presencia en la Semana Santa de Alcañiz, donde siete niños visten como tales, con los correspondientes siete nombres en una ‘cartelilla’.

arzobispo Tomás de Agüero en el asunto (él es quién costea el templo escolapio, y permite su culminación en solo tres años, como el propio Villalba se encarga de ensalzar), torna inadmisibles la presencia de las efigies, aún con los nombres eliminados. Sea como fuere, esta de 1742 inaugura una racha de prohibiciones del culto en años sucesivos, retomando la senda de los procesos inquisitoriales del siglo anterior a las series pictóricas madrileñas. Otro edicto en 1745 prohíbe dos textos¹⁹ que parecen no haber llegado a nuestros días, demostrando con ello la eficacia del aparato represor; mientras que el de 1747 dictaminaba como libro prohibido la segunda edición de la gran obra heptangélica, la del jesuita Andrés Serrano, y confirmaba la prohibición de cualquier ‘papel, estampa y estatuas’ que llevaran los nombres de los ángeles no reconocidos²⁰. Ese catálogo de heterodoxia que constituyeron los índices inquisitoriales, ratificarán lo expresado con anterioridad en los edictos. Así, tenemos que tanto en el índice de 1790 como en el de 1873²¹, aparecerán recogidas las cinco obras: las dos desaparecidas de fray Juan de los Ángeles y fray Juan Escribano, las de D. F. Villalba, Urtesavel y la edición de 1707 de Serrano.

Los efectos de las prohibiciones sobre la iconografía y su representación en la retablística española

No podemos saber hasta qué punto estos dictámenes consiguieron destruir ejemplos retablísticos anteriores (u otras tipologías artísticas), pero sí hemos de entender que se cercenó su desarrollo a futuro. Si bien, nos inclinamos a pensar que no debía existir para entonces un corpus considerable en el rubro, tanto porque se carecía de una tradición italiana previa (algo quizá determinado por el origen de la iconografía, recordemos, una pintura mural), como por las advertencias que los procesos inquisitoriales de la centuria anterior significaban (los cuales afectaban a ejemplares pictóricos). A la hora de efigiar a los arcángeles, la retablística no parecía resultar la opción más apropiada.

Las disposiciones inquisitoriales influyeron en el menoscabo de la iconografía y, por ende, del culto, afectando mayormente a un soporte como el retablo, cuya naturaleza lo enfocaba más hacia una devoción de tipo público en los templos. Su mayor ‘visibilidad’ determinaba que quedara expuesto; contrariamente a lo que sucedía con la pintura o, especialmente, las estampas, que por su tamaño podían pasar desapercibidas, o, incluso, ser ocultadas. Así también, las pinturas murales en las alturas de los templos quedaban lejos del ojo censurante, (pero igualmente, del ojo devoto). En ello parece residir la causa de que hoy solo existan en España dos ejemplos de retablos que acogen la iconografía heptangélica. Ambos

¹⁹ Consultado el ejemplar del Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, Edictos, vol. I, fol. 46: “También mandamos que del libro impreso en Granada en la imprenta de la Santísima Trinidad el año de 1735 con el título de *Exercicios Santos y muy importantes para el provecho de las almas*, por el padre fray Juan de los Ángeles, predicador apostólico, del orden de N. P. San Francisco, se borre y quite toda la *Semana Angélica de los Siete Príncipes del Cielo* que empieza desde el folio 284 hasta el 296 por usar su autor en ella de los nombres de *Uriel* y otros cuya expresión tenemos antes prohibida por nuestro Edicto del año 1742. Por el mismo motivo prohibimos *in totum* un librito impreso en Murcia por Joseph Díaz Cayuelas, el año de 1730, cuyo título es: *Semana Angélica en el trato de los siete príncipes de los Ángeles, validos del Rey del Cielo, ofrecida a todos por el padre fray Juan Escribano, predicador general, menor hijo de aquel ángel tan señalado con las señales de Dios, vivo San Francisco*”.

²⁰ Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reinos y señoríos del Católico rey de las Españas, el Señor Don Carlos IV. Contiene en resumen todos los Libros puestos en el Índice expurgatorio del año 1747, y en los edictos posteriores, hasta fin de Diciembre de 1789. Formado y arreglado con toda claridad y diligencia, por mandato del Excmo. Sr. D. Agustín Rubín de Cevallos, Inquisidor General, y Señores del Supremo Consejo de la Santa General Inquisición: impreso de su orden, con arreglo al Exemplar visto y aprobado por dicho Supremo Consejo (Madrid: Don Antonio de Sancha, 1790), 249.

²¹ León Carbonero y Sol, índice de los libros prohibidos por el Santo Oficio de la Inquisición Española desde su primer decreto hasta el último, que espidió en 29 de mayo de 1872 (Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1873).

se fechan en los años inmediatamente anteriores a la publicación del edicto. Un año antes, en 1741, se culmina el retablo mayor para la iglesia de san Miguel de Murcia (**Fig. 1**), para el que el laureado Francisco Salzillo ejecuta los seis arcángeles que habrían de acompañar la talla del patrono, realizada una veintena de años antes por su padre, Nicolás²². Las tallas, de una enorme calidad, interesan aquí por la claridad identificativa que le confieren sus atributos, no necesitando de cartelas. Los canónicos configuran el triángulo inferior, mientras que Uriel y Sealtiel se sitúan a ambos lados en los extremos, y Barachiel y Jehudiel lo hacen sobre el ático, flanqueando a la alegoría de la Fe²³. Bien distinto es el otro caso: un pequeño retablo lateral de la iglesia perteneciente al convento agustino de Jesús Nazareno, en la localidad gaditana de Chiclana de la Frontera, fechado hacia 1737²⁴ (**Fig. 2**). Aquí los Siete aparecen sobre lienzos en torno a la silueta del arcosolio con el san Miguel en el centro del ático a mayor tamaño; pero ya no es este el protagonista, sino que el grupo está aquí rodeando una hornacina, cuyo actual huésped es una talla moderna; desvirtuando así el programa iconográfico original. La disposición no agrupa a la tríada canónica aquí, ya que flanqueando a Miguel quienes se encuentran, sobre el ático, son Barachiel y Sealtiel, y sobre la mesa, Sealtiel y Uriel, quedando los canónicos al centro. En este caso, los arcángeles portan, además de los atributos, unas cartelas con citas latinas referentes a su oficio; que, curiosamente, no se ajustan a ninguna de las tradiciones existentes.



Fig. 1 (izq0.) y 2 (der.) - Retablo mayor, Murcia, templo de San Miguel, 1741, Nicolás y Francisco;
Retablo lateral, Chiclana de la Frontera (Cádiz), templo del Convento de Jesús Nazareno, 1737.
(Fotografías de la autora)

²² Concepción de la Peña Velasco, “Un retablo de arcángeles en el Barroco español”, en *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*, ed. Concepción de la Peña Velasco et al. (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 338-340, 387-414. En colaboración con el tracista y entallador Francisco Perales, firma Francisco Salzillo las seis esculturas de arcángeles y la de la Fe.

²³ Ibid., Esta circunstancia ha llevado a muchos historiadores a identificarlos erróneamente con las otras virtudes que suelen acompañar a la Fe, errando en la interpretación.

²⁴ Juan Alonso de la Sierra et al. *Guía artística de Cádiz y su provincia* (Cádiz: Diputación de Cádiz, 2005), II, 17.

La difusión de la iconografía en el retablo novohispano y la laxitud inquisitorial

Los anteriores edictos alcanzaron suelo mexicano, como atestigua su presencia en el Archivo General de la Nación, originando una extensa calificación en 1777, de autor anónimo²⁵. Este organiza su *excursus* en torno a dos puntos ‘controvertibles’: el número y los nombres. El primero se salva sin problemas en virtud de las menciones escriturarias, mientras el segundo, el más extenso, se centra, fundamentalmente en sostener la validez de Uriel, para el que reconoce “mucho más a su favor, frente a los otros tres” apócrifos.

Para estos, ‘sin ese numeroso y poderoso séquito y autoridad entre los Padres’, esgrime el argumento de varias autoridades basado en que los nombres se adjudicaron en razón de su ministerio, especificando que si “la persona a la que se tributa el culto es real, nada importa el nombre”, tal como ocurre con las reliquias de los santos “que se hallan sin nombre propio y para exponerlos a la pública veneración les ponen nombres supuestos y significativos de alguna virtud”²⁶.

Concluye, una vez realizada la defensa: “En realidad no me parece, que hay estorbo alguno por parte de la Religión, y de la pureza y santidad de su culto en que siendo ciertas como son las personas de aquellos ángeles (...) inventaran los fieles, que creen estos sagrados pasajes algunos nombres hebreos, griegos, latinos, o de otras lenguas, alusivos a estas mismas apariciones, y a los ministerios que en ellas ejercieron, ni encuentro razón porque deba ser proscrita y condenada esta piadosa onomatopeya (...) que absurdo ni embarazo puede haber, en que se inventen en estos mismos ángeles unos nombres, que sean por sí significativos en el uno de aquella bendición, en el otro de aquella lucha, y así de los demás. No serán verisímiles, y alusivos a sucesos verdaderos y devotamente adoptados, para significar estos mismos por la piedad de los fieles (...) Pero además de que supongo como debo que los tres nombres de Sealtiel, Jehudiel y Barachiel, los inventarían algunos fieles peritos en la lengua hebrea y que por consecuencia eran justamente alusivos para dar la idea y verdadero significado de aquellos sagrados sucesos; como los nombres son significativos *ad placitum* de los hombres, que los inventan y acomodan, una vez que los aplicaron en este sentido a aquellos príncipes, aunque no fuera rigurosa y exacta su significación, no hallo motivo para que sean repelidos, después que los admitió así, y con ese mismo significado la piedad de los fieles”²⁷.

Reconoce, no obstante, la disyuntiva que se le había planteado al elaborar este informe por diferir su parecer del Edicto, aunque señala que conoce a dos calificadores a los que también causó ‘sorpresa y admiración’. Pero no tiene empacho en concluir que no existe ‘la menor cosa que desdiga la pureza de la doctrina’, y reclama hasta en tres ocasiones que tenga “cabida el disimulo del santo Tribunal”; recomendando que “se busque algún soslayo para eximirlo o disimular la prohibición”²⁸.

Esta postura, que contrasta sobremanera con la mantenida en la metrópoli, venía a refrendar otro parecer del siglo anterior, emitido a tenor de una denuncia realizada en Manila por el altar que tenían los Siete Príncipes en la iglesia de Santiago extramuros. En 1696, fray José Sánchez redacta un informe, mostrándose casi tan contundente como el calificador de

²⁵ Archivo General de la Nación, México, Ramo Inquisición, vol. 916, exp. 11, fols. 257r-289v. El documento no indica que la calificación se deba a alguna denuncia, si bien, al final del mismo, el autor emite otro parecer en cuanto al libro del dominico fray Jaime Barón, *La Religiosa enseñada y entretenida* (Zaragoza, Pedro Ximénez, 1727), por contener los nombres de Uriel y Sealtiel, los dos ángeles que instruyen a la protagonista. El autor figura como uno de los censores en el libro de Franco Villalba. ¿Podría haber influido sobre el jurista aragonés, teniendo en cuanto que esta obra es trece años anterior?

²⁶ Ibid., fols. 274v-276v.

²⁷ Ibid., fols. 281v-282r.

²⁸ Ibid., fols. 283v-284r.

1777. Júzguese el tenor: “aunque la silla apostólica no haya concedido a este número septenario de Ángeles, el culto especial de rezo y misa, como lo tienen los tres, siendo angélicos espíritus se les debe la reverencia y culto que como a tales les manda la Iglesia dar, y por razón de el pueden colocarse sus imágenes en altar en cualquiera parte del orbe, ofrecer a Dios sacrificio en su memoria, como de cualquiera santo canonizado”²⁹.

Con semejante respaldo por parte de los propios calificadores no extraña el amplio desarrollo del que gozó la iconografía en el virreinato desde el s. XVII, como evidencia su preponderante ubicación, enseñoreando los principales escenarios del poder religioso: los programas del genial Cristóbal de Villalpando en las catedrales de México, Puebla y Guadalajara hacia el último tercio de la centuria, por citar los ejemplos más señeros. Si esta fue la inauguración de la iconografía en Nueva España, fue, sin duda, una de postín, pero tardía (sobre todo, teniendo en cuenta su muy anterior presencia en el virreinato peruano, donde existen, al menos, desde, el primer cuarto de siglo). Debió existir un desarrollo previo, como el retablo de San Miguel Achiutla (Oaxaca; **Fig. 3**) sugiere, pero lo que es incuestionable es su ‘boom’ en el s. XVIII³⁰. Y en ello, la retablística jugará un rol capital, visibilizando un culto problemático en la metrópoli, pero entusiastamente acogido en Nueva España.



Fig. 3 - Retablo de los Siete Príncipes, San Miguel Achiutla (Oaxaca), templo del Convento de San Miguel, fines del s. XVIII.
(Fotografía de la autora)

²⁹ Archivo General de la Nación de México, Ramo Inquisición, vol. 534, expediente s.n., fols. 466r-467r. Véase: Ramón Aguilera Murguía y Xóchitl Martínez Barbosa: “Libros, inquisición y devoción”, en *Inquisición novohispana*, ed. Noemí Quezada *et al.* (México D.F.: UNAM, 2000), 367-368.

³⁰ Escardiel González Estévez. “Los Siete Arcángeles” (2014), 423-429. En nuestros cálculos estadísticos, elaborados a partir de un corpus visual de ciento treinta y una obras, Nueva España se erige como el epicentro del cultivo de la iconografía en el s. XVIII, superando ampliamente los enclaves originarios italianos y los focos peninsulares, además de a cualquier otro punto americano.



Fig. 4 - Retablo de San Miguel, Tlaxcala, Catedral comienzos del s. XVIII. (Fotografía de la autora)

Aunque en el corpus novohispano (así como en el general) la técnica más ampliamente elegida para representar a los Siete Arcángeles es la pictórica (ya sobre lienzo, ya sobre muro), la retablística constituye en el virreinato un conjunto de relevancia por su desarrollo cuantitativo, y prácticamente único, si exceptuamos los dos ejemplares de España (tres, con el zaragozano prohibido). Tampoco existen casos en el virreinato peruano (donde, en cualquier caso, la iconografía tiene mucho menor desarrollo). Los retablos acogen la gran mayoría de las figuras tridimensionales de los arcángeles que son, casi en su totalidad, en madera policromada, excepto el caso de la portada interior en el templo carmelita de San Luis Potosí, donde se emplea la piedra labrada. No obstante, también se usa la yesería para las portadas de los templos o relieves en la decoración arquitectónica, como en los templos de San Jerónimo de Aljojuca (Puebla) o el célebre de Ocotlán.

Constreñidos por imperativos editoriales, resulta de todo punto imposible tratar de forma individualizada, ni aun sumariamente, cada uno de los veinte y dos retablos con las representaciones de los Siete Arcángeles que hoy se conservan en México (y Honduras). Por ello, únicamente nos queda señalar aquí algunas conclusiones extraídas a partir del análisis estadístico del corpus visual³¹.

³¹ Ofrecemos aquí la relación de los veinte y dos retablos, dirigiendo para una mayor profundización a nuestra tesis, donde se encuentran, además de las fichas sobre cada uno, referencias bibliográficas e imágenes. La lógica de enumeración se establece en el siguiente orden: retablo, templo, población y estado actual, eludiendo estos sustantivos para evitar la reiteración: San Miguel, Catedral, Tlaxcala (**Fig. 4**); Los Siete Príncipes, San Miguel, Achiutla (Oaxaca); Portada de los Siete Príncipes, El Carmen, San Luis Potosí; Los Siete Príncipes, Los Siete Príncipes, Oaxaca; La Dolorosa, Santiago, Tecali de Herrera (Puebla; **Fig. 5**); La Dolorosa, San Juan Evangelista, Acatzingo (Puebla); Virgen de la Fuente, Regina Coeli, Ciudad de México; Retablo mayor, Santa María, Acuexcomac (Puebla); Retablo mayor, Catedral, Tegucigalpa; N. S. de la Luz, Santo Domingo, Zacatecas; N. S. de la Luz, Santiago, Santiago Teotongo, (Oaxaca); N. S. del Rosario, Inmaculada, Zacualpan de Amilpas (Morelos); la Guadalupeana, San Cayetano, La Valenciana (Guanajuato); N. S. de la Candelaria, Capilla de la Hacienda El

Existe una evidente aglutinación en torno al centro del territorio. La región de Puebla-Tlaxcala destaca cuantitativamente con ocho ejemplares; a los que se unen uno en Zacualpan (Morelos), otro en La Valenciana (Guanajuato), y otro en Taxco (actual estado de Guerrero). El otro foco se sitúa en Oaxaca, con cuatro retablos; mientras que encontramos también en zonas periféricas otros cuatro: Zacatecas, S. Luis Potosí y en el actual estado de Coahuila (en la población de Parras de la Fuente), para la zona septentrional; y uno en Jalisco (Hacienda El Cabezón, en la localidad de Ameca). A ello hemos de sumar el excepcional de la catedral de Tegucigalpa que, aunque hoy Honduras, formaba parte del mismo virreinato. Resulta, por tanto, palmaria la relevancia de Puebla-Tlaxcala y Oaxaca en la proliferación de la iconografía y, por ende, del culto (tesis reforzada por la existencia de otras obras, estas pictóricas).

Todos vienen a fecharse en el s. XVIII (algo más hacia su segunda mitad), salvo dos ejemplares que lo hacen en la centuria anterior: el retablo de Villa Díaz Ordaz (Oaxaca) y el de la catedral de Tlaxcala; impidiendo así apuntar la preponderancia cronológica de un foco sobre otro. Por su parte, las figuras arcangélicas de Ameca (Jalisco) cierran el conjunto con la tardía fecha de 1864 (el retablo es, no obstante, anterior). Más del setenta por ciento de los ejemplares son bultos en madera tallada, policromada y estofada, a lo que se suma la piedra de S. Luis Potosí y solo seis optan por pinturas sobre lienzo.

En lo que respecta a la codificación iconográfica, la imbricación con lo mariológico descuella, tanto sobre la representación única del conjunto septenario de ángeles, como en la relación con otros elementos. El primer caso, si bien, gravitando en torno a un siempre protagonista san Miguel, solo se produce en dos ocasiones: el retablo de la catedral tlaxcalteca y el de Achiutla; precisamente, los dos más tempranos, y los únicos que se fechan antes del s. XVIII. Esto indicaría un primer estadio del desarrollo iconográfico en solitario, frente a una evolución claramente tendente hacia la relación con la virgen. Existen varias advocaciones, desde las vinculadas con la metrópoli como el Pilar (dos) o la segoviana virgen de la Fuente; la siciliana de la Luz (dos, también); a otras más ‘ecuménicas’, como la Dolorosa, la Inmaculada (ambas en dos ocasiones), el Rosario o la Candelaria. La Guadalupana solo aparece en el retablo de La Valenciana. Por su parte, entre los otros elementos que traban relación con el Septenario encontramos a los Cinco Señores, en el majestuoso retablo de la capilla catedralicia de México, firmado por Manuel de Nava; la Cruz, en el templo tlaxcalteca de tal advocación; y San José, que además de en el caso relevante de S. Francisco Ixtacamaxtitlán (Puebla), también aparece secundariamente en otros tres casos.

Conclusión

El contraste entre los procesos madrileños y los novohispanos, así como la diametral oposición entre el desarrollo retablístico de la iconografía en sendos territorios ejemplifica claramente la afirmación de Almonia Montalvo: “Si se compara con la incasable y vigorosa actividad de la Inquisición española, no hay duda de que el Santo Oficio actuó en América

Cabezón, Ameca (Jalisco); retablo sin dedicación conocida, Santa Isabel, Santa Isabel Tepetzala (Puebla), N. S. del Pilar, Guadalupe, Parras de la Fuente (Coahuila de Zaragoza); N. S. del Pilar, Santa Prisca, Taxco (Guerrero); S. Trinidad, S. Domingo, Villa Díaz Ordaz (Oaxaca); retablo mayor, Santa Cruz, Tlaxcala; Los Arcángeles, capilla de los Ángeles, Catedral, Ciudad de México; San José, S. Francisco, S. Francisco Ixtacamaxtitlán (Puebla); retablo mayor, Santa Inés, Zacatelco (Puebla).

tardía y benévolutamente”³². Aunque se conocieron los edictos inquisitoriales prohibiendo las obras heptangélicas, como revela su existencia en el Archivo General de la Nación, estos no fueron acatados y las delaciones inspiradas por la conciencia de la heterodoxia de los nombres fueron atajadas de forma rotunda, sin atisbo de veredicto en contra. Así, el desarrollo de la iconografía en Nueva España no acusó las cortapisas inquisitoriales, como tampoco acusó el virreinato una actividad firme del Santo Oficio de forma genérica. Eran otros los problemas en materia inquisitorial que preocupaban en el Nuevo Mundo. La rigurosidad teológica era una minucia frente a la pervivencia de idolatrías, el erasmismo de la primera evangelización, o, más tarde, las tendencias alumbradas de la floreciente beatería novohispana y la amenaza perenne de la difusión de ideas protestantes. Por otra parte, en cuanto a las imágenes, la preocupación fundamental fue desde el primer concilio, al igual que en la península, la cuestión del decoro.

Así pues, cabe entender que la laxitud de la censura en las Indias respaldó el amplio desarrollo de la iconografía de los Siete Arcángeles, pero no fue lo único. Como exponemos en nuestra tesis, el sólido apoyo del clero, alentador de esta laxitud, y la tradición en las nuevas tierras, que se remontaba a los tiempos de la evangelización en el seno jesuita, se aliaron para allanar el camino a la iconografía en el Nuevo Mundo; tanto que no tuvieron embarazo alguno en efigiarlos repetidamente sobre el soporte más explícito y majestuoso de la devoción pública: el retablo.



Fig. 5 - Retablo Mayor, Tecali de Herrera (Puebla), Templo de Santiago Apóstol, último tercio del s. XVIII. (Fotografía de la autora).

³² José Almoina Montalvo. *Rumbos heterodoxos en México*, (Ciudad Trujillo: Montalvo, 1947), 19. Vid., Solange Alberro. “El Santo Oficio de la Inquisición en la América colonial”, en Marcello Carmagnani et al. *Para una historia de América*, (México: El Colegio de México, 1999), II, 266-285.

Tota pulchra es Maria: os artifícios da linguagem logo-icónica na representação imaculista do Barroco Iberoamericano e o retábulo da Misericórdia de Anadia

Filipa Araújo¹



Diante da pintura imaculista que coroa o espaço sagrado da capela de Santa Ana, no edifício da Casa-Museu Luciano de Castro², torna-se mais evidente o sentido das palavras que definem o retábulo barroco como um discurso³. Atentando nos detalhes simbólicos do conjunto retabular, o observador não pode deixar de interpretar o composto artístico como um reflexo demonstrativo das tensões que se debatiam no corpo social da época da sua construção.

Importa, porém, notar que a história do altar começou a desenhar-se muito antes de nascer o pequeno templo que o acolhe (**Fig. 1**). A capela integra o núcleo museológico tutelado pela Santa Casa da Misericórdia de Anadia, atualmente sediada no Palacete onde viveu José Luciano de Castro (1834-1914), líder do Partido Progressista que exerceu por diversas vezes o cargo de Presidente do Conselho de Ministros no período da monarquia liberal⁴. Na verdade, o palácio foi construído em 1860 por Alexandre Ferreira de Seabra (1818-1891), advogado e autor do primeiro Código do Processo Civil Português. Nele viveu Luciano de Castro, casado com a filha do proprietário, colocando o edifício no palco central da sua vida política e familiar, ao longo dos conturbados anos da mudança de regime.

¹ Doutora em Literatura Comparada e Investigadora do CIEC/Universidade de Coimbra.

² Cumpre agradecer à Santa Casa da Misericórdia de Anadia, em particular ao Senhor João Marques, a colaboração prestada durante a realização deste trabalho, permitindo a reprodução de imagens e o acesso privilegiado às informações disponíveis sobre a capela.

³ Veja-se a definição de Pimentel (2002: 239): “conjunto de signos e imagens, destinados a transmitir uma mensagem, que encontra veículo adequado na arquitectura dos altares justamente num período em que a sociedade se habitua a sublimar nas coisas da religião a própria expressão da vida colectiva”.

⁴ A casa-museu foi doada à instituição por determinação testamentária de D. Júlia Seabra de Castro, filha do notável estadista, perpetuando a memória do benemérito que interveio na fundação da irmandade. Sobre a história da Santa Casa da Misericórdia de Anadia, veja-se o estudo de Alegre (2008).



Fig. 1 - Vista geral da Capela de Santa Ana (Santa Casa da Misericórdia de Anadia), retábulo do séc. XVII?, autor desconhecido.
(Fotografia da autora)

Nessa época não existia ainda a capela, cuja primeira pedra só viria a ser lançada a 17 de março de 1945, a mando da benemerita D. Júlia Seabra de Castro. No interior do palacete, havia um pequeno oratório para uso da família, mas a intenção da herdeira era doar o espaço para nele poder ser acolhido um asilo assistencial, pelo que lhe pareceu conveniente construir um local em que os futuros utentes pudessem, com maior facilidade, aceder aos confortos religiosos da alma. Cumprindo a vontade da doadora, a Santa Casa da Misericórdia assumiu o encargo das obras e adquiriu parte da talha do altar-mor, que foi colocada por um artífice local, conhecido como António Diabo⁵.

Contrariando o plano inicial⁶, a capela do palacete exhibe no seu altar um raro exemplar de iconografia mariana, encaixado numa moldura de talha dourada tipicamente barroca. Na ausência de informações sobre a proveniência do conjunto, cumpre, pois, atentar nas suas características estilísticas para propor uma interpretação do seu significado artístico. Trata-se, claramente, de uma composição reveladora da evolução semântica do retábulo português, que, na sequência das diretivas pós-tridentinas, desempenhou o papel de suporte e enquadramento da imagem, com o intuito de atrair a atenção dos crentes (Alves, 1986: 45).

⁵ Falecida a 11 de março de 1947, a filha de Luciano de Castro já não presenciou a benção do pequeno templo, erigido à esquerda do alçado principal. No dia do primeiro aniversário da morte de D. Júlia, o pároco da freguesia de Arcos sagrou a capela mas esta só mais tarde veio a cumprir a finalidade prevista, servindo os idosos do lar de terceira idade instalado nos terrenos do palacete. Veja-se a notícia publicada no *Jornal de Notícias*, a 13 de março de 1948 (página da Bairrada). De acordo com alguns apontamentos guardados no arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Anadia, a empreitada foi entregue a Luiz de Matos, sendo o madeiramento encomendado a Pinto de Aguiar e a Amaro da Moita. Não foi possível colher elementos concretos sobre a eventualidade de o retábulo de Anadia não ser contemporâneo da pintura imaculista nele inserida; contudo, a sobreposição da moldura em determinadas zonas limítrofes da imagem pintada sugere uma adaptação imperfeita.

⁶ A invocação de Santa Ana parece ter sido determinada pela mentora do singelo templo e talvez esteja relacionada com esse desiderato a imagem setecentista da avó de Cristo, esculpida em madeira estofada e policromada, que hoje pertence ao espólio do Museu.



Fig. 2 - Retábulo da Capela de Santa Ana (Santa Casa da Misericórdia de Anadia), séc. XVII?, autor desconhecido (Fotografia da autora).

De facto, a difusão da talha dourada no nosso país ganhou particular relevância no último terço do século XVII⁷, sendo possível identificar alguns traços distintivos em relação aos modelos do país vizinho, numa atitude de emancipação que espelha o momento político contemporâneo (González, 1987: 335-338). Nesta perspetiva, importa destacar alguns elementos do conjunto selecionado para ornamentar o espaço mais nobre da capela de Anadia, porque ostenta algumas características arquitetónicas que permitem sugerir uma datação aproximada para a sua construção (**Fig. 2**). Focando a atenção nas colunas salomónicas, cumpre lembrar que esta tipologia ganhou popularidade em Portugal a partir de 1670, talvez por intermédio da cultura espanhola, mas sem ser totalmente improvável a retoma de contactos diretos com a Itália na sequência da normalização das relações com a Santa Sé (Smith, 1963: 88).

Adaptando o modelo do famoso baldaquino de Bernini, os artistas nacionais criaram uma marca de identidade autóctone, ao aplicar colunas torsas com seis ou sete espiras, cujo fuste é totalmente revestido por cachos de uvas, parras e aves, como se pode observar no altar sob escopo. Tendo em conta que o Barroco aposta na criatividade dos cenários simbólicos com criatividade, estas estruturas não podem ser encaradas como meros artifícios decorativos, uma vez que representam a ascensão da alma, ilustrando o percurso ascendente desde a base,

⁷ Promoveu-se, então, a valorização da iconografia nos altares e, por isso, “o retábulo não se reduz à funcionalidade de resguardar as imagens, é portador de uma morfologia estrutural e decorativa com grande valor expressivo e narrativo, envergando o estatuto de ‘livro’ de mensagens bíblicas aberto à interpretação da assistência” (Eusébio, 2002: 38). Segundo o autor da primeira tentativa de sistematização cronológica das tipologias retabulares em Portugal, o uso dos magníficos retábulos de talha dourada divulgou-se no território nacional por influência alemã e flamenga, através da Espanha (Bazin, 1953: 4). Para conhecer melhor as especificidades do uso da talha dourada no âmbito da arte barroca, veja-se a síntese de Serrão (2007).

radicada na esfera mundana, ao capitel, no plano superior⁸. Simultaneamente, as colunas corporizam a firmeza dos valores católicos e as espiras ornadas com uvas, flores e seres alados aludem aos ciclos da vida, constituindo ícones da fertilidade, do sacrifício e da fugacidade da existência terrena (Eusébio, 2002: 47)⁹.

No retábulo do palacete em que viveu Luciano de Castro, tornam-se também visíveis outras características específicas da arte retabular no nosso país, como o remate de arquivolta, que muitas vezes surge repetido em arcos concêntricos, dispostos em torno do camarim central¹⁰. Os detalhes do ático, por sua vez, reproduzem copiosamente motivos fitomórficos¹¹ e romãs, um ícone de profícua tradição bíblica que se distingue pela particularidade de conservar como coroa a própria flor, simbolicamente associada à perfeição divina (Barreira, 1622: 152-157). Este fruto representa a conformidade e a união, podendo ser interpretado como uma metáfora da necessária concórdia no seio da Igreja (Barreira, 1622: 144-151). Na parte central do ático, ressalta a presença de um escudo com um lírio gravado, suportado por dois anjos. Considerando o facto de esta secção do retábulo ser frequentemente reservada para colocar o brasão do responsável pela encomenda da obra, levanta-se a hipótese de se tratar de uma construção patrocinada pela Ordem da Imaculada Conceição¹². Por outro lado, a inclusão deste pormenor iconográfico pode justificar-se pela intenção de repetir enfaticamente um dos ícones imaculistas representados na pintura central, como adiante se explicará¹³.

Além disso, convém sublinhar que o composto retabular da capela de Santa Ana incorpora o sacrário no embasamento, ao nível do banco, fazendo eco das orientações pós-tridentinas que apelavam à integração desse elemento no núcleo central do altar-mor¹⁴. O exemplar de Anadia, tal como se apresenta hoje, opta por uma planta plana, de corpo único e de um só tramo, seguindo uma tipologia que obteve um enorme sucesso no século XVII, porque facilitava a concentração dos fiéis num composto devocional monotemático (Lameira, 2005: 31). No lugar da tribuna, surge uma pintura a óleo sobre madeira, invocando a Imaculada Conceição de Nossa Senhora, que aparece como pólo aglutinador dos elementos simbólicos já aludidos. Refletidos na imagem maternal da Virgem, o paradigma virtuoso do lírio, o apelo à concórdia transmitido pela romã e a mensagem ascética veiculada pelas colunas berninianas

⁸ “No interior de uma floresta delirante de acantos, pânpanos, fénixes e anjinhos fazendo a colheita eucarística, encena-se o triunfo do dogma fundamental, num ambiente sui generis, emotivo e dramático, que constitui uma das criações mais originais da arte portuguesa” (Pimentel, 2002: 245).

⁹ De acordo com o *Tratado de significação das Plantas*, as flores representam a esperança e a videira corresponde ao hieróglifo da alegria (Barreira, 1622: 17-26 e 183-189).

¹⁰ Veja-se, entre outros, Lameira, 2005: 94-98.

¹¹ De acordo com a interpretação que o tratado de símbolos publicado pelo frade português propõe para as passagens das Sagradas Escrituras alusivas às folhas, estas devem ser entendidas como metáfora das palavras de Deus, podendo também significar as vicissitudes humanas (Barreira, 1622: 38-46).

¹² Fundada em Toledo por Santa Beatriz da Silva, a congregação religiosa imaculista foi aprovada pelo Papa Inocêncio VIII, no dia 30 de Abril de 1489, tendo adotado a regra de S. Bento e, mais tarde, a de Santa Clara. Em 1511, foi aprovada uma regra própria e passou a ser oficial a designação de Ordem da Imaculada Conceição. Sobre este assunto, veja-se a obra coordenada por D. José Alves (2013).

¹³ Segundo Barreira (1622: 386-396), o lírio representa a pureza e a açucena (lírio cessem) simboliza as saudades e, em particular, a virgindade de Maria.

¹⁴ Na senda dessa diretiva, começaram a surgir criações cada vez mais monumentais, fomentando a valorização decorativa desse elemento a que se assistiu na passagem para o século XVIII. Dada a sua importância estética e litúrgica na vivência religiosa da sociedade do Antigo Regime, os retábulos desempenharam o papel de protagonistas no teatro da evangelização, porque constituíam um dos principais elementos de persuasão e de envolvimento sensorial dos fiéis que entravam nos templos (Lameira, 2005: 7). Assim se percebe a crescente complexificação dos recursos utilizados, sobretudo a partir da centúria de Seiscentos, quando passou a ser comum a conjugação das mais diversificadas técnicas artísticas, complementando a talha dourada com azulejos, mármore, embutidos, estuques, pinturas e esculturas.

ganham um efeito ampliado. De acordo com esta perspetiva holística, torna-se evidente que, na complexa morfologia dos retábulos barrocos, “a estrutura e o figurino decorativo constituem um versátil suporte propagandístico dos preceitos dogmáticos que a Igreja pretendia universalizar” (Eusébio, 2002: 52).

Aceitando como data aproximada para a construção deste conjunto retabular as últimas décadas de Seiscentos, em conformidade com as características arquitetónicas já elencadas, a eleição da iconografia imaculista reveste-se de particular significado histórico e litúrgico. A forte expressão que o culto mariano conheceu desde os tempos mais remotos da Cristandade foi muito visível em Portugal, tendo-se desenvolvido uma riquíssima iconografia intrinsecamente ligada a este movimento devocional, no contexto da qual deve ser enquadrado o retábulo em estudo¹⁵.

A inscrição latina, a figura feminina com os pés sobre um monstro de sete cabeças e os símbolos que a circundam não deixam dúvidas de que o espetador tem sob os olhos uma imagem imaculista, ainda que seja um tema iconográfico sujeito a complexas oscilações artísticas (Osswald, 2011: 414). Não surpreende que os responsáveis pela capela de Anadia tenham levado para o espaço consagrado à mãe de Maria uma representação da crença na conceção impoluta da Virgem¹⁶; no entanto, convém lembrar que, na época proposta para a composição da pintura, o dogma ainda não tinha sido reconhecido, sugerindo uma atitude reivindicativa perante a Santa Sé. É certo que a origem do enraizamento do culto mariano na cultura popular portuguesa remonta aos primórdios da fundação do reino, como atesta desde logo a designação antiga de Terras de Santa Maria¹⁷.

A 25 de março de 1646, quando ainda lutava pelo reconhecimento papal da independência de Portugal, D. João IV entregou a sua coroa a Nossa Senhora da Conceição e jurou defender a sua imaculada conceção, alegando que se sentia obrigado a cumprir a promessa assumida pelo Fundador. Ainda que a defesa do culto imaculista tenha sido uma causa também abraçada por Filipe III, o Restaurador empenhou-se em associá-la à Casa de Bragança¹⁸, procurando congregar a nação em torno da Virgem e juntar-se a um movimento europeu.

¹⁵ O culto mariano constitui um dos traços distintivos do Cristianismo, sendo conhecidas representações da maternidade de Maria pelo menos desde o século III, nas catacumbas romanas de Priscila (Lorente, 2002: 211). Sobre a iconografia de Nossa Senhora em Portugal, veja-se a recolha de Frei Agostinho de Santa Maria (1707-1723). Relativamente à evolução do culto mariano ao longo da história do pensamento teológico no seio da Igreja e seu reflexo nas artes, consulte-se, entre outros, os estudos de Pinto (2014: 16-73) e Duarte (2014).

¹⁶ As origens desta crença remontam aos primitivos Padres da Igreja, mas conheceu um forte incremento na Idade Média. Um dos principais marcos foi estabelecido pelo Papa Sisto IV, em 1476, quando fixou a festa universal da Imaculada Conceição no dia 8 de Dezembro, criando um decisivo precedente para que essa doutrina começasse a ser aceite. São Nuno Álvares Pereira foi um forte instigador do culto imaculista em Portugal, tendo patrocinado a imagem do santuário mariano de Vila Viçosa. Os frades franciscanos, cartuxos e jesuítas manifestaram desde cedo o seu apoio a esta causa, mas os dominicanos contestavam, alimentando a controvérsia teológica mais importante da época barroca (Sobral, 1996: 146). No século XV, Sisto IV considerou a tese imaculista não herética; no entanto, Paulo V e Gregório XV proibiram o culto imaculista em 1617 e 1622. Alexandre VII, por instância de Filipe IV de Espanha, declarou apoio à tese debatida com a bula *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* (1661). Em 1708, a Imaculada Conceição foi declarada festividade obrigatória, embora tenha sido preciso esperar até 1854 para que a bula *Ineffabilis Deus* oficializasse essa verdade de fé.

¹⁷ A devoção a Nossa Senhora está associada a episódios decisivos para a afirmação da autonomia nacional, tais como o pedido de proteção dirigido por D. Afonso Henriques à mãe de Jesus ou a construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, para agradecer o sucesso em Aljubarrota. Revela-se, portanto, perfeitamente natural que a figura protetora da Mãe celeste fosse invocada na sequência da Restauração da Independência e não será talvez irrelevante o significado político da defesa da tese imaculista nessa época.

¹⁸ Em 1617, Frei Egídio da Apresentação, lente de Coimbra, publicou a obra *De Immaculata Beatae Virginis Conceptione* e nesse mesmo ano a Universidade reuniu em claustro pleno para manifestar a sua crença na Conceição Imaculada. Em julho de 1646, foi descerrada uma lápide comemorativa na Capela de S. Miguel para assinalar a vinculação a essa causa.

A discussão secular em torno do mistério da Imaculada Conceição e a inexistência de um relato evangélico especificamente sobre esse assunto tiveram como consequência uma extraordinária mutação iconográfica, que conta com diferentes símbolos codificados a partir de alegorias inspiradas em textos sagrados. O protótipo hoje mais divulgado tem por base uma formulação barroca, de acordo com um modelo gizado por Francisco Pacheco, na *Arte de la Pintura* (1649)¹⁹, e depois cristalizado pelos artistas sevillhanos como Murillo, reconhecido como uma referência na iconografia imaculista (Osswald, 2013: 401). A imagem de Anadia, com um ar infantilizado e as mãos em posição orante, corresponde globalmente aos preceitos enunciados no tratado barroco, pese embora se afaste da descrição apocalíptica mais convencional no século XVII, recuperando uma herança simbólica perpetuada pela tradição litânica.

As mais antigas representações pictóricas da Imaculada hoje conhecidas foram registadas em miniaturas quatrocentistas e em xilogravuras de incunábulos, reproduzindo a árvore de Jessé, o casto beijo de Santa Ana e São Joaquim na Porta Dourada de Jerusalém ou a chamada figuração tríplice de Santa Ana. Paralelamente, começou a circular a composição logo-icónica da virgem *Tota Pulchra*, rodeada de símbolos litânicos e inscrições latinas, espelhando uma elaboração concetual de raiz medieval, amplamente veiculada nos livros de horas. Na verdade, de acordo com os dados hoje conhecidos, a primeira representação plástica do tipo *Tota Pulchra*, com inclusão da cercadura de emblemas litânicos, remonta a 1488, ano da construção da capela de Nossa Senhora na catedral francesa de Cahors (Réau, 1957: 81). Um dos mais antigos exemplos da associação destes motivos à Imaculada data de 1497, na igreja do Cerco em Artajona (Navarra), onde a Virgem surge rodeada de símbolos e inscrições, debaixo da legenda *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te* (Cant. IV, 7).

Esta composição segue o mesmo modelo reproduzido na ilustração de *Horae Intemeratae Virginis Mariae secundum usum Romanum* (1503), impressas em Paris por Antoine Verard, e tornou-se, depois, muito comum em missais e ofícios da Virgem. Os fundamentos bíblicos da Imaculada Conceição passaram, então, a ser representados através de símbolos pintados à volta da figura mariana, complementados por cartelas alusivas às respetivas passagens das Sagradas Escrituras. Esta alternativa teve grande sucesso junto do público e recebeu o suporte teórico do jesuíta Jan van Meulen (Iohannes Molanus), um conhecido artista flamengo, que muito contribuiu para a definição da iconografia hagiográfica pós-tridentina com o tratado *De picturis et imaginibus sacris* (Lovaina, 1570).

Sobre o aproveitamento ideológico da iconografia imaculista na propaganda restauracionista, veja-se Sobral (1996: 145-158) e Osswald (2013: 400-401).

¹⁹ O teórico sevillhano descreve a *Purissima conception de nuestra Señora* nestes termos: “*en la flor de su edad de doze a treze años, hermosissima niña, lindos i graves ojos, nariz i boca perfetissima, i rosadas mexillas, los bellissimos cabellos tendidos de color de oro, enfim quanto fuere possible al umano pinzel*”. Defende, pois, que a Imaculada deve ser pintada sem o menino nos braços, como se fosse ainda criança, envergando túnica branca e manto azul (como apareceu a Santa Beatriz da Silva), circundada por um sol ovalado e coroada com doze estrelas. Debaixo dos pés, o quarto crescente com as pontas para baixo, sobre um globo adornado de anjos, como descreve São João no *Apocalipse*, 12, 1-4 (Pacheco, 1649: 481-483). No barroco europeu, as imagens imaculistas tiveram uma popularidade excecional entre os pintores de renome como Tiepolo, Velázquez, Francisco Herrera, Roelas, Sánchez Cotán, El Greco, Cajés, Zurbarán, Ribera, Valdés Leal, Murillo e seus discípulos. Todos procuraram seguir as indicações teológicas, contribuindo para persuadir Roma a reconhecer o dogma já aceite pela devoção popular.

As invocações litânicas sofreram várias oscilações formais, mas o texto de Loreto, fixado pela *Bula Reditturi* do Papa Sisto V em 1587²⁰, foi adotado nos rituais de culto das festas da Virgem, reproduzindo parte dos símbolos tradicionalmente ligados à representação da *Tota Pulchra*. Por conseguinte, as cinquenta invocações dedicadas à Mãe de Cristo passaram a estar gravadas na memória dos fiéis, sendo facilmente identificadas como possível modelo dos programas iconográficos. Importa também lembrar que este tipo de simbologia tornou-se frequente nas gravuras explicativas usadas pela pedagogia jesuíta, como exemplifica a proposta do gravador holandês Cornelis Cort (1567), apontada como fonte de inspiração dos artistas plásticos portugueses (Sobral, 2004: 396). Foi também muito divulgada, entre os artistas barrocos, a gravura da *Imaculada Conceição* idealizada por Raphael Sadeler (1605), com os símbolos da litania bíblica a emoldurar a figura mariana.

Convém, todavia, recordar que estas composições logo-icónicas vieram apenas dar cor e forma a uma visão teológica que se desenrolou primeiramente no plano literário e até musical²¹. Chegaram à atualidade alguns manuscritos do século XII com o título de *Litania de Domina Nostra Dei genitrice virgine Maria*, bem como versões datadas das centúrias seguintes, que correspondem verbalmente aos hieróglifos desenhados ao redor da Virgem. Na verdade, a popularidade das litanias marianas prolongou-se por vários séculos e foi, por conseguinte, sobejamente explorada pelos artífices, dando origem a manifestações nas mais diversas áreas das artes decorativas. Portugal não ficou indiferente a este tema, sendo possível elencar alguns exemplos no domínio da pintura²²,

²⁰ O decreto *Quoniam multi* (1601), publicado pelo Santo Ofício no papado de Clemente VIII, legitimou a sua difusão como versão oficial da Igreja, na senda das orientações contrarreformistas. As litanias beberam na fonte bíblica, recuperando as convencionais invocações marianas difundidas em obras tão populares como as *Letanias Maiores* de S. Gregório Magno (592), o *Liber ex floribus Psalmorum* (c.850) do bispo Prudêncio Galindo, o *Marial* de Alberto Magno, as cantigas de Santa Maria de Afonso X (*Entre Av' e Eva...*), a *Legenda Aurea* de Voragine, a *Biblia Pauperum* (séc. XIV), o *Speculum Humanae Salvationis* (1324?), as *Concordantiae Caritatis* (séc. XIV) e o *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae* (c. 1400) de Francisco de Retz. Muitos símbolos foram mencionados nos comentários aos textos sagrados como, por exemplo, o *Tratado sobre el Cantar de los Cantares* de Fray Alonso de Orozco (Darias e Rodríguez, 2002: 69-70). Considere-se também o *Cantici Canticorum Salomonis interpretation* de Luís Sottomayor, publicado em Lisboa, no ano de 1599. Algumas versões litânicas portuguesas, anteriores ao texto de Loreto, foram levadas para a Índia no começo de Seiscentos e são mencionadas no manuscrito quinhentista das Dominicanas de Aveiro e na obra *Rosario de la Santissima Virgen Madre de Dios* do jesuíta João Rebelo (Ferrão, 1969: 19). O estudo de Mário Martins (1960-1961) transcreve algumas ladainhas nacionais, compostas na Idade Média e no século XVI, provando que sobreviveram à hegemonia da versão lauretana, bem como dá notícia de outras propostas posteriores. Sobre a história da Litania Lauretana, veja-se Santi (1896) e em particular sobre as versões ilustradas deste texto, consulte-se López Calderón (2013: 74-90).

²¹ Campos (1956) considera três ciclos na iconografia mariana nacional: o primeiro vai até ao século XIII; o segundo estende-se até ao século XVI, com a proliferação da representação dos diferentes atributos de Nossa Senhora. Nesta fase, segundo o autor, as obras literárias procuraram explicar os símbolos e as alegorias das Sagradas Escrituras, enquanto as artes plásticas lhe deram corpo, para os dar a conhecer ao povo analfabeto. No terceiro período, a partir do século XVII, é o “cuidado da forma a superar o sentimento religioso”.

²² Entre os exemplos mais significativos, destaca-se o retábulo de Filipe Nunes Varela na igreja matriz do Alandroal (c. 1650), que representa Nossa Senhora da Conceição rodeada de símbolos litânicos (Pereira, 2014: 32-33). Entre as telas da Sala do Despacho da Misericórdia da Lourinhã, procedentes do extinto mosteiro jeronimita de Vale Benfeito, existe uma Imaculada Conceição rodeada de símbolos litânicos. Na igreja de Amarante, há notícia de um retábulo seiscentista encartelado, em madeira pintada, com a virgem rodeado por oito atributos. No convento de Arouca e no mosteiro de São João Evangelista existem telas marianas com motivos litânicos (Ferrão, 1969: 23). Outros exemplos de emblemática mariana surgem nos caixotões do teto da capela de Nossa Senhora da Esperança, em Abrunhosa (López Calderón, 2013: 401-440), bem como na sacristia de São Roque (Henriques, 2012). A decoração do teto do convento de Santa Clara, no Porto, inclui quinze caixotões com alegorias pintadas e inscrições latinas em filacteras. São também visíveis emblemas marianos na nave da igreja paroquial de Santa Maria do Castelo, em Torres Novas, na igreja paroquial de Nossa Senhora da Gaiola (Cortes, Leiria) e nos caixotões da matriz de Vermoil, em Pombal (Ferrão, 1969: 24).

da escultura²³, da talha dourada²⁴, da azulejaria²⁵ e até da numismática²⁶, não só na sede do Império como também nos palcos ultramarinos do Barroco Iberoamericano²⁷. Comparativamente à exuberância espanhola, as representações plásticas da *Tota Pulchra*, em Portugal, são bastante raras na escultura e pouco frequentes na pintura, embora relativamente comuns nas decorações de tetos e na azulejaria.

Dada a complexa rede de circulação dos ícones marianos no universo da literatura e das belas artes, torna-se demasiado ambicioso procurar apurar as fontes imediatas do retábulo de Anadia. No entanto, importa ainda trazer à colação o papel dos livros de emblemas na divulgação da iconografia immaculista, uma vez que o género alcançou uma difusão significativa em Portugal. Nas mãos dos artífices barrocos passaram, certamente, obras de referência como o *Pancarpium Marianum* (1607) do jesuíta Jan David, a *Monarquía Mística de la Iglesia hecha de Hieroglíficos sacados de humanas y divias letras* de Símbolos de invencibilidade, publicado por Frei Lorenzo de Zamora (Madrid, Luis Sánchez, 1616), ou as *Flores de miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen* (1659), da autoria de Diego de Nieva y Murillo, bem como os *Symbola virginiae ad honorem Matris Dei* (1694) de Filippo Picinelli e as *Dévises et emblems anciennes et modernes tirees des plus celebres auteurs* (1697)²⁸. Esta abundância bibliográfica reflete bem a dimensão da polémica doutrinal, sendo relevante lembrar que a longa disputa ideológica não só acendeu discussões entre as ordens (sobretudo dominicanos e franciscanos), como dividiu teólogos e académicos, além de ter ecoado nas relações políticas entre os governantes e os Sumos Pontífices.

As produções artísticas de matriz immaculista podem, pois, ser entendidas à luz de uma velada intenção propagandística, que pretendia pressionar a Santa Sé para aceitar o dogma já

²³ É sobejamente conhecido o medalhão esculpido no obelisco do Monte da Virgem (Gaia), que data de 1648 e exhibe a inscrição *Tutelarís Regni*, acompanhada de alguns símbolos litânicos (sol, lua, barca, fonte, torre, jardim). O tema da *Tota pulchra* foi também esculpido na fachada da igreja do seminário de Santarém. No museu Victoria and Albert, existe um pequeno tríptico de marfim, de provável origem sino-portuguesa e datado do século XVII, com a representação de Nossa Senhora e de dezasseis alegorias legendadas com filacteras em latim (Ferrão, 1969: 20). O texto de Ferrão (1969: 21-25) descreve detalhadamente uma peça seiscentista de origem indo-portuguesa pertencente a uma coleção particular e decorada com motivos do tema *Tota pulchra*.

²⁴ No retábulo de Nossa Senhora da Purificação, na igreja do antigo colégio de São Lourenço (Grilos), no Porto, a imagem mariana aparece num nicho central ladeada por dez símbolos litânicos esculpidos em talha dourada (Lameira, 2005: 102). Também o retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição de Mouronho (Tábua) ostenta emblemas marianos. Além disso, cumpre referir que o dístico *Tota pulchra es Maria* aparece gravado na imagem de Nossa Senhora da Conceição na igreja de Santa Clara, no Porto (1593).

²⁵ Sobre o aproveitamento de emblemas marianos em programas iconográficos da azulejaria portuguesa, veja-se os exemplos citados por Sobral (1999: 71-90) e Campos (1999: 109-116). Nos azulejos barrocos do átrio inferior da Casa Museu Bissaya Barreto, no andar nobre do Colégio de Santa Rita em Coimbra e nas paredes do claustro do Silêncio no Mosteiro de Santa Cruz, figuram também símbolos marianos de inspiração litânica. O revestimento azulejar da capela mor da igreja da Tocha (Cantanhede), datado de 1673, apresenta igualmente emblemas de Nossa Senhora (Ferrão, 1969: 16). Um dos exemplos mais expressivos neste domínio será, sem dúvida, o conjunto da igreja do Convento de Jesus de Setúbal, estudado por López Calderón (2013).

²⁶ Pertencem à coleção da Confraria de Nossa Senhora da Conceição, em Vila Viçosa, vários exemplares das moedas em ouro e prata que D. João IV mandou cunhar para pagar o primeiro feudo à padroeira do Reino, tendo o hábito permanecido durante anos. No reverso, a imagem mariana surge em alto relevo, com o crescente aos pés e ladeada por seis símbolos das invocações litânicas (sol, espelho, horto, casa de ouro, fonte selada e arca do santuário).

²⁷ Aponte-se, a título de exemplo, as pinturas do teto de Nossa Senhora do Pilar, em S. João del Rei, as três imagens litânicas no forro da igreja de Nossa Senhora do Rosário (Tiradentes), os símbolos da ladainha desenhados na capela mor da Igreja de Nossa Senhora das Mercês dos Crioulos (Tiradentes) e os ícones simbólicos que figuram nos caixotões de Nossa Senhora da Conceição (Sabará). A figuração das ladainhas marianas ornamenta também o teto de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. Sobre a adaptação da litania lauretana nas artes decorativas dos templos brasileiros, veja-se ainda o artigo de Amaral Jr. (2011).

²⁸ No âmbito das publicações difusoras dos emblemas de inspiração litânica, recorde-se também *Mater Amoris et Doloris* de Anton Ginther (1711) e a obra de Luis de Solís Villaluz, *Geroglíficos varios, sacros y divinos epictetos* (1734). Sobre a receção destes modelos na produção plástica nacional, veja-se, entre outros, Pereira (2014: 138- 141) e o detalhado estudo de López Calderón (2013).

legitimado pelo culto popular. Assim se justifica que o tema da *Tota pulchra* tenha inspirado tantos nomes sonantes da arte europeia, como Vicente Macip, El Greco, Zurbaran, Velasquez, Murillo e Tiepolo, entre outros²⁹. Nas representações mais tardias procurou-se uma simplificação plástica dos emblemas bíblicos para tornar a figura menos intelectual e mais próxima da sensibilidade humana. Deste modo, os símbolos passaram a adornar uma paisagem fictícia³⁰, surgindo livres de inscrições à volta de uma imagem de Maria ainda muito jovem, como propunha Francisco Pacheco (Lorente, 2002: 216).

A publicação dos *Elogia Mariana* de Augusto Redelio (Augsburgo, 1732), com gravuras de Martín Egelbrecht, bem como a estampagem das *Litaniae lauretanae ad Beatae Virginis* (Augsburgo, 1758) de Franz Xavier Dornn, com desenhos de Udal gravados pelos irmãos Klauber, comprovam o interesse setecentista pela versão lauretana da ladainha mariana. De resto, parece ter sido essa a referência iconográfica da representação imaculista nas expressões artísticas do século XVIII (Lorente, 2002: 215). Não terá sido certamente esse o modelo primacial do retábulo de Anadia, dado que a sua disposição simbólica revela mais afinidades com os motivos das ladainhas pré-lauretanas, tal como se apresentam, desde logo, na igreja de Artajona ou nas figurações quinhentistas já referidas.

Ao contrário do que se verifica na iconografia mais antiga da *Tota pulchra*, a pintura sobre madeira da capela de Santa Ana não inclui cartelas com inscrições latinas correspondentes à fonte bíblica dos símbolos, embora o texto do Cântico dos Cânticos não deixe de ecoar nos termos gravados sobre uma faixa colocada na parte superior da imagem. Debaixo do lema “*Pulcra es Maria et macula non est in te*”, surge, então, uma jovem Maria, de túnica branca e manto azul, com um olhar casto e doce. Envoltos numa auréola solar e coroada de doze estrelas (Ap 12), como defendia Pacheco, a Mãe de Cristo mostra-se, pois, como uma virginal figura *sine labe concepta*.

Essa ideia amplifica-se claramente na grinalda de catorze motivos dispostos ao redor, de modo a materializar diante dos olhos dos fiéis as palavras das Sagradas Escrituras, repetidas vezes escutadas nas práticas litúrgicas e explicadas nos sermões. Graças à sua composição logo-icónica, o retábulo de Anadia facilita a comunicação com os menos letrados, através das metáforas bíblicas atribuídas à perfeição de Maria. Observando a pintura, os fiéis reconhecem de imediato a ilustração de cinco invocações veiculadas pela ladainha de Loreto, nas interpelações à Mãe de Deus como “Espelho de justiça”, “Rosa mística”, “Torre de David”, “Porta do Céu” e “Estrela da Manhã”³¹.

Tendo em conta a familiaridade dos devotos com as litánias e a aposta na evangelização através da linguagem visual no período pós-tridentino, seria quase imediata para os intérpretes

²⁹ São exemplo dessa devoção de raiz medieval o tímpano relevado da catedral de Palma de Maiorca, atribuído a Miguel Verger (1594-1601), o retábulo entalhado da capela mor da igreja paroquial de Medina-Sidónia (Cádiz), atribuído a Vallés (séc. XVII), e a pintura de Bestard na Iglesia de Montesión.

³⁰ Na pintura a óleo intitulada “Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora”, proveniente do extinto Convento da Esperança e atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (c. 1540-1560), vê-se a figura de Nossa Senhora, numa paisagem povoada de figurações alusivas às litánias da Virgem, sob uma faixa que ostenta a inscrição *Tota pulchra es Amica mea et macula non est in te*. Esta obra, que tem a curiosidade de incluir a representação de D. Joana d’Eça, camareira da rainha D. Catarina, situa-se entre as pinturas retabulares de meados do século XVI, integradas na fase experimental dos primeiros maneiristas, profundamente inspirados pelos modelos das gravuras de Antuérpia. No topo do altar da Vida da Virgem, na Sé Nova de Coimbra, foi colocada uma pintura que também recupera essa iconografia metafórica disfarçada na paisagem de fundo (Pinto, 2014: 146-148). No ático do retábulo da Capela do Santíssimo, na igreja de São Roque, em Lisboa, está encastrada uma tela pintada com a figura da Virgem Imaculada. Em segundo plano, vislumbra-se um horizonte decorado com signos bíblicos.

³¹ Cf. http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_it.html.

barrocos a associação entre o ícone especular e a inscrição *Speculum sine macula*³² que o acompanha em algumas versões do *Tota Pulchra*. Concebida sem pecado, como defende a causa imaculista, Maria constitui um verdadeiro espelho de justiça e de perfeição cristã, no qual se reflete a santidade divina. Essa característica transparece igualmente da representação da Rosa mística, que tanto aparece com o lema *Rosa in Iherico*, como vem acompanhada da inscrição *Plantatio Rosa*, recordando o texto do elogio da Sabedoria³³. A conhecida planta de Jericó, famosa pelo perfume e pela beleza, caracteriza perfeitamente o exemplo espiritual de Maria, porque o tradicional símbolo máximo de Graça celeste (Barreira, 1622: 378-383) lembra a Virgem, cheia de bondade, graciosidade e candura.

Além disso, o retábulo de Anadia identifica a Mãe de Deus com a torre de David³⁴, recuperando uma metáfora de fortaleza muito comum no período medieval. De acordo com a versão do segundo livro dos *Paralipomenos* (14, 6), o rei David tomou a fortaleza de Jerusalém e construiu a cidade em torno dela, de modo a torná-la inexpugnável. Do mesmo modo, também Maria lutou para manter a Igreja incorrupta, defendendo-a do pecado com a sua pureza imaculada. Atentando ainda nos símbolos referidos pela ladainha lauretana, cumpre destacar a presença da *Ianua Coeli*, que alude à maternidade virginal da Mãe de Jesus, porque através do seu ventre pôde o Salvador descer à Terra e abrir caminho à entrada das almas humanas no reino celeste³⁵. Importa igualmente lembrar a simbologia estelar, que aparece invocada na ladainha de Loreto com o título de *Stella matutina*³⁶, embora as cartelas da iconografia associada à *Tota Pulchra* prefiram a designação de *Stella Maris*. De qualquer modo, o astro cintilante significa a vitória da luz sobre as trevas, recuperando a descrição apocalíptica da figura feminina que vence a escuridão do mal e triunfa sobre o pecado, anunciando a chegada da Luz eterna e o nascimento do Sol divino.

Torna-se, pois, manifesto que a pintura da capela de Santa Ana obedece ao princípio iconográfico que reforça a majestade divina de Maria através da representação de símbolos (Lorente, 2002: 214-215). Deste modo, a par das invocações partilhadas com a litania lauretana, perfila-se um cortejo de signos bíblicos que revela inequívocas semelhanças com outras manifestações artísticas congêneres, confirmando o convencionalismo das opções³⁷. À direita da figura virginal, surge uma imagem da cidade santa de Jerusalém³⁸, gloriosa e disposta a lutar contra as vicissitudes.

De seguida, vê-se uma fonte³⁹, símbolo da Vida que emana do Criador, tal como a graça divina brota do ventre da mãe de Jesus. Ao lado deste ícone, eleva-se uma árvore que parece corresponder à oliveira especiosa⁴⁰, cujas qualidades distintivas são a formosura e a qualidade dos frutos. Sendo este um signo bíblico da paz (Barreira, 1622: 99-108), as afinidades com as

³² Cf. Sb 7, 26: “*Candor est enim lucis aeternae/ et speculum sine macula Dei potentiae et imago bonitatis illius*”. Nas citações latinas da Vulgata, segue-se a edição disponível em <http://www.vatican.va/archive>.

³³ Cf. Ecl 24, 18: “*Quasi palma exaltata sum in Engaddi, et quasi plantatio rosae in Iericho*”. Atualmente, privilegia-se a designação de Livro de Ben Sira (Sir 24, 14).

³⁴ Cf. Ct 4, 4: “*Sicut turris David collum tuum, quae aedificata est cum propugnaculis: mille clipei pendent ex ea, omnis armatura fortium*”.

³⁵ Cf. Gn 28, 17: “*Pavensque: – Quam terribilis est, inquit, locus iste! Non est hic aliud nisi domus Dei et porta caeli*”.

³⁶ Cf. Ap 22, 16: “*Ego Iesus misi angelum meum testificari vobis haec super ecclesiis. Ego sum radix et genus David, stella splendida matutina*”. Sobre a designação de *Stella maris*, inspirada no hino *Ave stella maris*, veja-se López Calderón (2013: 260-263).

³⁷ A proposta de Macip acrescenta a palmeira e o cipreste.

³⁸ Cf. Sl 87: “*Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei!*”. Veja-se também Ap 18, 15.

³⁹ Cf. Ct 4, 15: “*Fons hortorum, puteus aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano*”.

⁴⁰ Cf. Sir (Ecl) 24, 19: “*Quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis*”.

virtudes marianas são óbvias e facilmente se percebe, também, a comparação com o lírio⁴¹. Conotado com a pureza (Barreira, 1622: 386-390), este símbolo adapta-se perfeitamente à Imaculada, repetindo a crença na sua natureza *sine labe concepta*.

Na parte superior da pintura, logo debaixo da inscrição latina e ladeando a estrela, assomam os tradicionais corpos celestes associados à Virgem, frequentemente referida com os epítetos de *Electa ut sol* e *Pulchra ut luna*⁴², de modo a salientar a sua ligação à divindade Suprema. À esquerda da figura central, sob a porta do Céu e a rosa, aflora o poço de água viva, que tem um significado complementar ao da fonte do jardim, porque ambos representam a ligação de Maria ao Santíssimo e ao princípio da Vida através da metáfora da água. Surge, ainda, outra árvore, compatível com a morfologia do cedro do Líbano⁴³, famoso pela altura, pela amplitude da sombra e pela incorruptibilidade da sua madeira, e, por conseguinte, interpretado como um símbolo de excelência moral perfeitamente aplicável à Imaculada Conceição (Barreira, 1622: 88-91). Nesta sequência, identifica-se uma ambivalente planta florida que, de acordo com a iconografia mais comum da *Tota pulchra*, talvez aluda à vara de Jessé, frequentemente relacionada com a maternidade divina de Nossa Senhora⁴⁴. Por fim, a simbologia do jardim fechado vem evocar, novamente, a linguagem erotizada do Cântico dos Cânticos. Maria recebeu a Divindade no seu ventre e serve de exemplo para uma aproximação amorosa da Igreja ao seu divino Esposo⁴⁵.

Considerando, pois, o programa iconográfico desta pintura, torna-se evidente a intenção propagandística de defender a causa imaculista, colocando diante dos olhos dos fiéis uma representação perceptível da *Tota pulchra*, sob o olhar benevolente de Deus que parece abrir os braços acolhedores para a apresentar ao mundo. Dando continuidade a uma longa tradição artística inspirada nas Sagradas Letras, desfilam à volta da Virgem Imaculada os símbolos litânicos, amplamente divulgados pela literatura e pela expressão plástica da Era Moderna, beneficiando também do interesse generalizado pela linguagem logo-icónica que caracterizou a época dourada da emblemática⁴⁶. Dando cor aos textos inspiradores, os atributos de Maria ganham forma, sendo facilmente identificadas virtudes como a fortaleza, a graça divina, a conciliação, a pureza, a superioridade moral, a beleza e a perfeição, porque o reconhecimento desses dons divinos justifica a crença na Imaculada Conceição.

⁴¹ Cf. Ct 2, 2: “*Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*”.

⁴² Cf. Ct 6, 10: “*Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?*”. Estas imagens são também descritas na visão apocalíptica e um dos primeiros autores a aplicá-las à Virgem foi Alberto Magno no *Marial* ou *Biblia de la Virgen* (Darias e Rodríguez, 2002: 79).

⁴³ Cf. Sir (Ecl) 24, 17: “*Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cupressus in montibus Hermon*”.

⁴⁴ Cf. Is 11, 1: “*Et egredietur virga de stirpe Iesse, et flos de radice eius ascendet*”. Jessé deu origem à linhagem de David, sendo um dos antepassados de Cristo. Sobre a simbologia mariana deste ícone, veja-se, entre outros, López Calderón (2013: 580).

⁴⁵ Cf. Ct 4, 12: “*Hortus conclusus, soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*”.

⁴⁶ Esta tipologia literária difundiu-se na sequência da publicação do *Emblematum liber* (1531), assinado pelo jurista milanês Andrea Alciato. A obra mereceu mais de centena e meia de edições entre os séculos XVI e XVII, consagrando-se como um dos impressos mais difundidos em toda a Europa, reformista e contrareformista. O famoso livro motivou, pois, um extenso rol de versões comentadas e traduções, que se estende por um vasto período de multifacetada receção, desde a primeira edição de Augsburg até meados do século XVIII. Paralelamente a este fenómeno, surgiram inúmeras coletâneas de emblemas e empresas tributárias do modelo alciatiano, embora muitas delas introduzissem alterações à estrutura tríplice original, que propunha a conjugação de uma *inscriptio* (mote), de uma *pictura* (gravura) e de uma *subscriptio* (texto epigramático). Em Portugal, Vasco Mousinho Castelbranco foi um dos primeiros cultores dos emblemas, em língua vulgar, quer numa parte do *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas* (1596), quer ainda nos *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemas* (ms. – BNPortugal, Cod. 13167). Sobre a receção deste modelo literário no panorama português, veja-se, entre outros, Araújo (2014).

Reconhecendo a dimensão convencional da pintura de Anadia, importa sublinhar um aspeto em que se destaca dos modelos mais comuns: a presença da hidra de sete cabeças sob os pés da Virgem, que esmaga o monstro ameaçador da vida do seu Filho, seguindo a descrição de S. João (Ap 12)⁴⁷. O empenho pessoal que a Casa de Bragança e seus rivais castelhanos colocaram na causa imaculista terá certamente influenciado a fortuna artística do tema na Península Ibérica, tendo desafiado a criatividade dos principais pintores da Contrarreforma. Por outro lado, cumpre reconhecer que a conjugação com a talha dourada veio literalmente acrescentar uma nova dimensão à iconografia pintada, que ressalta aos olhos de quem contempla o enquadramento cénico da capela de Anadia, uma vez que o conjunto fortalece a comunicação e o diálogo emotivo.

Assemelhando-se a um verdadeiro livro de mensagens bíblicas, o retábulo da Misericórdia de Anadia oferece um testemunho histórico das novas necessidades da Igreja Católica, que levaram à utilização de meios decorativos intencionalmente expressivos (Eusébio, 2002: 30). Nele confluem a talha e a pintura, recorrendo à linguagem logo-icónica, muito em voga no Barroco, para exprimir a crença na Imaculada Conceição, muito antes de o dogma ser proclamado. A aparente simplicidade das imagens simbólicas disfarça, na verdade, uma complexa rede semântica, de acordo com uma retórica sensorial pensada para funcionar num ambiente estético muito particular.

Nesta perspetiva, os artifícios logo-icónicos da capela de Santa Ana comprovam plenamente a função didática, catequética e até política do retábulo no panorama do Barroco ibero-americano, convidando os leitores de hoje a seguir o rasto do fio intertextual que se estende desde as iluminuras dos livros de horas medievais até ao universo das artes plásticas, passando obrigatoriamente pelo domínio da *ars emblematica*.

Bibliografia

- Alegre, Carlos. *Elementos para a história da Santa Casa da Misericórdia de Anadia*. Anadia: SCMA, 2008.
- Alves, Natália Ferreira. “A arte da talha no Porto na época barroca (artistas e clientela, materiais e técnica)”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras do Porto, 1986, vol. I.
- Amaral Jr., Rubem. “Emblemática Mariana na Igreja do Antigo Recolhimento de N. S. da Conceição de Olinda (Pernambuco) e seus modelos europeus”. In *Emblemática Trascendente: Hermenéutica de la Imagen, Iconología del Texto*, editado por Rafael Zafra e José Javier Azanza, 151-162. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática/Universidad de Navarra, 2011.
- Araújo, Filipa. “*Verba significant, Res significantur*. A receção dos *Emblemata* de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.
- Barreira, Frei Isidoro. *Tratado das significações das plantas, flores, e fruttos, que se referem na Sagrada Escritura: tiradas de divinas, e humanas letras, com suas breves considerações*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622.
- Bazin, Germain. “Morphologie du Retable portugais”. *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. 2ª série, nº 5 (1953): 3- 28.
- Campos, Correia de. *A Virgem na Arte Nacional*. Braga: Tip. Oficina de S. José, 1956.
- Campos, Teresa. “Prefigurações Marianas no Convento da Madre de Deus, em Lisboa”. *Azulejo*, n.º 3-7 (1999): 109-116.
- Darias, Alberto e Rodríguez, Margarita. “Espacios inmaculistas en Canarias: los templos de Tenerife”. In *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, editado por María del Carmen Folgar, Ana Goy e Juan Monterroso, 69-98. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.
- Duarte, Marco Daniel. *Caminhos marianos*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2014.

⁴⁷ Pode ter sido essa a fonte do artista, mas não será talvez despendiéndose a hipótese de ser tributário da versão imaculista de Cort (1567) ou de Jerome Wierix, que também gravou a Virgem rodeada de símbolos litânicos e com um dragão debaixo dos pés. O dragão de sete cabeças está também representado na iconografia imaculista do presbitério do convento de São Pedro de Alcântara, em Santa Cruz de Tenerife (Darias e Rodríguez, 2002: 86-87).

- Eusébio, Maria de Fátima. *Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu, 2002.
- Ferrão, Bernardo. “Notas sobre a arte Indo Portuguesa”. *Colóquio. Revista de Artes e Letras*. 52 (1969): 19-25.
- González, José. “El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España”. In *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, editado por Pedro Dias, 381-405. Coimbra: Livraria Minerva, 1987.
- Henriques, António. “Sacristia da Igreja de São Roque. Sua iconografia e história”. *Brotéria*. 174 (2012): 157-170.
- Lameira, Francisco. *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2005.
- López Calderón, Carme. “La impronta de la literatura emblemática y la estampa europea en los programas devocionales dedicados a María durante el siglo XVIII en la Península Ibérica”. Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 2013.
- Lorente, Juan. *Tratado de iconografía*. Madrid: Ediciones ISTMO, 2002.
- Martins, Mário. “Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e séc. XVI)”. *Lusitania Sacra*. 5 (1960-1961): 121-220.
- Osswald, Cristina. “A Imaculada Conceição na pintura e na escultura - contextualização histórico-hagiográfica; a formação de um dogma”. In *Santa Beatriz da Silva: uma estrela para novos rumos*, coordenado por D. José Alves e José Eduardo Franco, 397-414. Cascais: Principia, 2013.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.
- Pereira, Paulo. *Barroco. Decifrar a arte em Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.
- Pimentel, António. “O Tempo e o Modo: o Retábulo enquanto Discurso”. In *El retablo. Tipología, iconografía y restauración*, editado por María del Carmen Folgar, Ana Goy e Juan Monterroso, 239-258. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.
- Pinto, Rooney Figueiredo. “A iconografia mariana no espaço jesuíta português: culto e devoção à Virgem Maria na Igreja do Colégio de Jesus de Coimbra”. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.
- Réau, Louis. *Iconographie de l' Art Chrétien*. Paris: PUF, 1957. T. II.
- Santa Maria, Frei Agostinho de. *Santuário Mariano e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora*. Lisboa: Antonio Pedrozo Galvão, 1707-1723.
- Santi, A. “Le litanie Lauretane. Studio Storico crittico. Articolo II”. In *La civiltà cattolica*, fasc. 1117 (1896): 161-178.
- Serrão, Vitor. *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- Smith, Robert. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963.
- Sobral, Luís Moura. *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- Sobral, Luís Moura. “Tota Pulchra Est Amica Mea – simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes”. *Azulejo*, n.º 3-7 (1999): 71-90.

O programa iconográfico jesuíta: aplicações em retábulos nas missões Guarani

Flávio Antonio Cardoso Gil¹



Em todos os lugares onde se instalaram e difundiram suas práticas apostólicas, os jesuítas se empenharam em divulgar sua mensagem através da palavra e da imagem. Para tal, fizeram uso de celebrações, de música, de orações, de sermões, de retábulos, de esculturas, entre outros meios para a finalidade “salvadora” de almas. A Companhia de Jesus serviu-se de canais de expressão no auxílio da conquista espiritual para atingir os afetos, na meta de catequizar os “gentios” como os indígenas das Missões Guarani.

Sendo a talha em estudo uma produção pós tridentina, é necessário considerar as orientações dadas pela Igreja a partir do Concílio de Trento, pois interferiram nas escolhas dos veículos para os jesuítas promoverem suas devoções, já que estes fizeram parte do empenho na reformulação católica. Para a difusão e o enraizamento do cristianismo renovado em várias partes do mundo, os seguidores de Santo Inácio de Loyola usaram, entre outros recursos persuasivos, a arte e a iconografia cristã, que foi um instrumento privilegiado na elaboração de um sistema visual universal.

Foi dentro desse sistema católico reformado que a Ordem foi se estruturando e se expandindo com aumento das demandas para exercer a prática apostólica. Conforme as novas necessidades, esses religiosos foram enriquecendo sua iconografia específica. A Companhia de Jesus firmou o compromisso de seguir Cristo, como fizeram os apóstolos saindo em defesa da propagação da Fé e do progresso de almas na vida e doutrinas cristãs.

No primeiro século de existência da Ordem, houve um crescimento estrutural sem perder a essência espiritual. Alguns de seus integrantes haviam sido beatificados ou canonizados, passando a fazer parte do programa iconográfico da Companhia, ao lado de Cristo e Maria, fazendo aparição em frontispícios, retábulos e pinturas em paredes e tetos.

Henrich Pfeiffer S. J. (2003) entende que a atividade artística promovida por um grupo religioso, traz com ela uma marca de espiritualidade específica. As características particulares da Companhia de Jesus são, antes de tudo, de caráter apostólico e missionário. Inicialmente o fundador se propôs seguir a Deus como um ermitão. Através de sua experiência mística em Manresa², compreendeu que seria necessário ordenar-se, para ter mais recursos para salvar almas.

¹ Doutorando de História Social da Cultura, PUC-RJ.

² Ainda em 1522, a intenção de Santo Inácio era pregar na Terra Santa, não conseguindo embarcar para Jerusalém, pois o porto de Barcelona estava fechado devido a um surto de peste, escolheu então, instalar-se na vila de Manresa, nas proximidades. Permanecendo por quase um ano nesta localidade Inácio de Loyola aprimorou o dom da contemplação, deu

A fórmula, as Constituições e outros textos serviram de direção para a Companhia de Jesus estabelecer linhas a serem seguidas universalmente. O fundador sugeriu a redação de outras Ordenações adaptáveis aos tempos, lugares e pessoas nas diferentes casas, colégios e oficinas da Companhia, advertindo que estas Ordenações deveriam ser observadas por todos nos locais onde elas estivessem em vigor, conforme a vontade do Superior. Juan Plazaola Artola, S. J. (2003) acrescenta que era a vontade do fundador que os jesuítas seguissem o princípio estabelecido pelo apóstolo São Paulo de adaptação à diversidade de pessoas, tempos e lugares.

O êxito da fixação da iconografia jesuítica se deve ao projeto de evangelização em escala universal, favorecidos pela expansão e consolidação de monarquias e do papado. Segundo Alfonso Alfaro (2004), os jesuítas teceram um sistema de fluxos culturais, sumamente denso, que atingia as localidades mais distantes. Essa rede unia locais como Innsbruck (Áustria), as Califórnia (Estados Unidos), Goa (Índia) e Tarahumara (México): seus pontos de intersecção eram os colégios. Neles confluíam e confrontavam os saberes eruditos e as descobertas dos exploradores, os matizes dos teólogos e as redes de experiências dos missionários. Graças aos colégios, a Ordem pode integrar a tradição e o rigor dos artistas de formação acadêmica e as soluções formais dos indígenas.

Tudo o que fosse para a *Maior Glória de Deus*, haveria de ser campo de apostolado para a Companhia de Jesus, o que fez com que as Missões entre os infiéis tenham sido uma grande preocupação para a Ordem. Pela sua Constituição a Companhia de Jesus é essencialmente missionária. A 3ª. Tomada das Constituições (parte 3, c. 2) textualmente diz: “Nossa vida é para discorrer e fazer vida em Deus e ajuda às almas”. E, a Fórmula do Instituto aprovada pelo Papa Paulo III e confirmada por Julio III diz que os jesuítas devem obedecer ao Pontífice Romano: “já nos enviem aos turcos ou a quaisquer infiéis ainda nas partes chamadas de Índias e a quaisquer hereges e cismáticos.” A Companhia é, por sua Constituição, na totalidade de seu corpo e em cada um de seus membros juridicamente missionária (FURLONG, 1942, p. 15).

Nas cidades centros do poder político e econômico, a atividade evangelizadora e educativa da Companhia ficou a compromisso das igrejas e colégios; nas áreas afastadas dos centros urbanos a ação apostólica estruturou as missões dos índios, também chamadas doutrinas ou reduções. Localizadas em regiões pouco exploradas pelos vice-reinados, os jesuítas tiveram que conquistar o território (BACHETTINI, 2002). A obra missionária dos jesuítas estabeleceu ações nos diferentes grupos nativos americanos em diversas regiões, desde o sul do Chile até o norte do continente.

Como a pintura, a escultura, a gravura ou os retábulos, boa parte da produção artística jesuítica pode e deve ser analisada como manifestações de sua própria identidade. Trata-se de uma iconografia onde o culto a cada santo e cada devoção foi promovida tendo em vista sua recepção por um público determinado. Não obstante, e considerando que a presença dos Jesuítas na América Latina se estendeu por mais de dois séculos, sua iconografia não ficou imóvel, refletindo o desenvolvimento histórico da ordem às suas novas prioridades. O que era necessário enfatizar no século XVI, nem sempre era importante no século XVII (Alcalá, 2010).

A aplicação do programa iconográfico em templos das missões Jesuítico-Guarani

As Missões dos Jesuítas tiveram o perfil de adaptação à cultura do povo a quem se dirigiam. Exemplos significativos deste fenômeno são as reduções da província do Paraguai. Segundo Myriam Ribeiro, a eficiência jesuítica foi a capacidade de adaptação a condições locais de natureza e de cultura completamente diversas do mundo europeu de onde vinham (OLIVEIRA, 2000, p. 80). As primeiras missões jesuíticas tinham uma estrutura muito simples

continuidade às leituras espirituais, como o livro *Exercitatorio de la Vida Espiritual* do abade Cisneros de Montserrat (1455-1510), e escreveu boa parte dos *Exercícios Espirituais*.

e foram constituídas por volta de 1610 e 1630, mas os constantes ataques dos bandeirantes levaram-nas a mudar inúmeras vezes de território³.

Depois das destruições das reduções causadas pelos bandeirantes e, conseqüentemente, êxodos dos Guarani, houve a chamada consolidação das missões da Província do Paraguai⁴. A partir da segunda metade do século XVII até a expulsão dos jesuítas do território espanhol em 1767, trinta povoados se estabeleceram.

O programa iconográfico retabular permite repensar a imagem dentro do templo a que se destinava. Os retábulos e as imagens missioneiras⁵ em análise, em si próprios (como apresentados hoje), são interessantes produtos de talha. No entanto, ao analisá-las separadamente, cada peça traria respostas parciais, se não reduzidas, já que pertenciam a um projeto maior em que eram envolvidas questões funcionais, formais, litúrgicas, etc.

São raros registros visuais do espaço ocupado pelas peças dentro de suas respectivas igrejas. No conjunto das 30 reduções fundadas pelos jesuítas na província do Paraguai, entre o início do século XVII até o terceiro quartel do século XVIII, existem, entretanto duas fotografias de retábulos-mor (**Fig. 1**). Estes documentos ilustram a ocupação com imagens do período em estudo nas localidades de Santa Maria de Fé e San Ignacio Guazú. Ambas localizadas no Paraguai, considerando a geo-política atual. Os dois registros datam do início do século XX e embora tenham baixa nitidez, é possível reconhecer os santos esculpidos que na atualidade estão recolhidos em museus e igrejas nos referidos povoados e proximidades

Partindo destas informações é viável, por também serem remanescentes das missões Guarani, um entendimento de como estas esculturas de vulto funcionavam e eram destacadas em seus respectivos retábulos. Uma questão fundamental para a talha missioneira é justamente a perda de seu contexto devocional, simbólico e espacial, fatores que são determinantes na concepção de uma imagem.

Retábulo da capela-mor de Santo Inácio Guazú, Paraguai

Dez esculturas faziam parte deste retábulo⁶ não mais existente e apenas conhecido por fotografia (**Fig. 1**). Este conjunto estava disposto em dois corpos⁷ e verticalmente, em cinco panos⁸, um central e dois laterais. As imagens encontravam-se dentro dos nichos⁹.

Os nichos das extremidades no corpo inferior eram ocupados por São Domingos de Gusmão à esquerda e São Francisco de Assis à direita.

³ Os Guarani dessa região encontraram nas reduções solução para os grandes problemas como o da defesa contra ataques como os que sofriam. Na época, eles foram vítimas dos bandeirantes que caçavam escravos. Também eram vulneráveis aos abusos do sistema de *encomenderos* (MELIÁ, 1972, p. 166) que explorava o trabalho dos índios no território espanhol. Atendendo a interesses diversos, mas confluentes, as reduções eram estimuladas e tiveram grande crescimento.

⁴ O fator que inibiu os sucessivos ataques dos bandeirantes foi a permissão do uso de armas para defesa dos Guarani concedida pela Coroa Espanhola somente em 1640.

⁵ Missioneiro é a transcrição da palavra espanhola *missionero*, que traduzindo significa missionário em português. Para esta pesquisa, o termo refere-se aos povoados Guarani que pertenceram à Espanha e passaram para Portugal nos meados do século XVIII.

⁶ A descrição das peças escultóricas em seus respectivos espaços começará com o corpo inferior, avaliando o primeiro nicho da extremidade esquerda, seguindo o da extremidade direita porque existe uma relação formal e simbólica entre os vultos. O mesmo caso serve para os dois nichos adjacentes ao camarim, que serão descritos a seguir, concluindo este nível com a figura central. Logo será analisado o corpo superior, que também obedecerá à mesma sequência. Os panos também serão considerados por também contribuir para a mensagem do conjunto.

⁷ A gramática retabular identifica o alinhamento horizontal de nichos que fica acima do banco como corpo, “cuerpo” em espanhol.

⁸ O alinhamento vertical é chamado pano, segundo a gramática retabular.

⁹ O nicho central é identificado como camarim.



Fig. 1 – Reprodução fotográfica do retábulo da capela-mor de San Ignacio Guzu à esquerda e reprodução fotográfica do retábulo da capela-mor de Santa Maria de Fé.
(Fotografia do autor)

São Domingos de Gusmão é apresentado em atitude de marcha, vê-se o pé esquerdo à frente e o joelho direito flexionado e há sugestão de movimentação no panejamento. A cabeça estava voltada para o centro do retábulo, na mão direita carrega o estandarte e na outra mão o livro e uma maquete de igreja (atributos recorrentes do dominicano). Em correspondência com a peça descrita, São Francisco de Assis, sugere mover-se da direita para o centro, o braço direito inclinado nesta direção e sustenta na mão esquerda um livro¹⁰.

Entre São Domingos e a Imaculada estava São Pedro voltado para o centro do retábulo apresentando na mão direita, a chave, na esquerda, o livro. Em correspondência estava São Paulo que, na posição retabular, estendia seu braço direito ao centro e o joelho esquerdo ligeiramente flexionado na mesma direção. O atributo espada estava inclinado em direção ao centro sustentado pela mão esquerda que também traz o livro. O panejamento é representado com muita movimentação.

As posições das imagens do nicho inferior podem ser identificadas pelas linhas convergentes e divergentes do conjunto. A pesquisadora argentina Flavia Affani faz uma análise iconográfica do retábulo muito precisa, mas vale contribuir com seu estudo destacando um elemento que compõe a escultura revela a posição da maioria das peças que o compoem de forma mais precisa: a base. O suporte evidencia o ângulo mais preciso para a peça ser vislumbrada e encaixada no retábulo.

No corpo superior do retábulo, na extremidade esquerda, ficava a imagem de São Luiz Gonzaga¹¹ em um nicho menor (também a imagem numa escala um pouco menor), avançando ligeiramente da esquerda ao centro. Seu atributo, a cruz, estava diagonalmente dirigido ao centro. Na outra extremidade do mesmo corpo ficava a imagem de Santo Estanislau Kotska em sua iconografia mais recorrente carregando o menino Jesus. Nesta composição, o sustenta no braço direito. Sua direcionalidade pendia da direita para o centro. Seu nicho e a imagem correspondiam às dimensões do outro santo noviço.

No nicho esquerdo, ladeando o central, encontrava-se o padroeiro das missões, São Francisco Xavier, em uma pose bem dinâmica, como na gravura do flamengo Gerard Edelinck

¹⁰ Ver: AFFANI, Flavia Monica. “Reconstrucción hipotética de un retablo de las misiones jesuíticas de guaraníes, escenario originario, interpretación iconográfica y concepto barroco del espacio, persuasión y participación”. In IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigaciones del Arte. F.F. y L. UBA. P.p.5-10.

¹¹ O pesquisador Darko Sustersic explica que as imagens estão expostas atualmente nas salas do museu, com exceção do San Luiz que está na igreja do mesmo nome da localidade de General Delgado, no Paraguai.

interesse da Companhia na divulgação do culto Cristológico, do culto Mariano e do culto aos apóstolos Pedro e Paulo, estes comparados a Santo Inácio de Loyola e Francisco Xavier respectivamente¹³. Nos nichos laterais que ladeavam o central, estavam os apóstolos que simbolizam os pilares da Igreja, São Pedro e São Paulo, este último, por ser o apóstolo dos “gentios”, trazia um significado especial em uma missão.

No nicho central do corpo encontrava-se a Virgem Imaculada Conceição. A Companhia de Jesus assumiu o compromisso da propagação do culto à Virgem, respeitando os postulados da Reforma Católica, na certeza da manifestação ardente do mistério da Imaculada Conceição que aparece centralizada pela importância dada na catequese para a difusão do dogma mariano (Martins, 2004).

No corpo superior, sustentado por devoções basilares da Igreja, estão os santos da Companhia.

A preocupação com a difusão da devoção aos santos jesuítas começou antes mesmo da canonização dos padres e noviços. Para agilizar o processo, os hagiógrafos da Companhia desenvolveram narrativas para contar os percursos espirituais destes homens, modelos de conduta para os fieis e para os próprios membros da Ordem.

Nas extremidades do corpo superior estavam os dois jovens contemplativos: Santo Estanislau Kostka, morto aos 18 anos em sua recorrente iconografia, com o Menino nos braços, e São Luiz Gonzaga com a cruz, morto aos vinte e dois. Os jesuítas investiram na vocação desses *anjos revestidos da natureza humana*¹⁴, como eram chamados, considerados espíritos puros que estavam além de todas as coisas terrenas. Santo Estanislau Kostka (1550-1568) e São Luis Gonzaga (1568-1591) serviram de modelo para a juventude por suas mortes precoces. Suas imagens foram multiplicadas depois das canonizações em 1726 e a nomeação conjunta como guardiões dos colégios da Companhia.

O nicho adjacente ao central à direita era ocupado por São Francisco Xavier Pregador. Luisa Elena Alcalá (2005) afirma que, na América Latina, as imagens de São Francisco Xavier (1506-1552) com maior recorrência são as que abordam sua dimensão missionária. Apesar de São Francisco Xavier ter desenvolvido seu trabalho missionário no Oriente, (Malaca, Goa, Japão etc.), por ser pioneiro, tornou-se modelo para os jesuítas na América.

No contraponto, do outro lado, um São Francisco de Borja triunfante com paramentos solenes. Como abordado anteriormente, o atributo que carrega na mão é a custódia que ratifica sua grande devoção à Eucaristia.

No centro estava Santo Inácio de Loyola vestindo a sotaina e a capa, em expressão de êxtase. O indicador da mão direita está apontando para seu peito com a inscrição IHS, o nome de Jesus.

Pfeiffer (2003) inaugura seu artigo sobre iconografia jesuíta referindo-se a seu signo, o emblema da ordem jesuítica, IHS. É o monograma constituído da abreviação das três primeiras letras do nome de Jesus em grego ou da escrita latina do nome tal como se usava na Idade Média: *Ihesus*¹⁵. O autor afirma que a sigla já era conhecida no seio da Igreja desde os manuscritos dos Evangelhos no século IV. O signo foi difundido pelas ordens mendicantes dominicana e franciscana, propagado especialmente pelo frade Bernardino de Siena no século XVI.

O monograma está inserido em dois círculos concêntricos, os elementos que compõem são as três letras, a cruz acima da trave da letra “H”. A Companhia de Jesus adotou o nome do Salvador como insígnia fazendo uso de acréscimos. A cruz pode substituir as duas primeiras

¹³ Maria Cristina OSSWALD, sugere ver de sua autoria: *Cultos y iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII: El culto y iconografía de San Francisco Javier*, in catálogo da exposição *San Francisco en las artes; el poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Abril 2006, 248 e 250.

¹⁴ MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII*. Tradução Ana Maria Guasch. Madri: Ediciones Encuentro, 2001.

¹⁵ O significado das iniciais sendo de Iesum Hominum Salvator (Jesus Salvador dos Homens) é considerado uma interpretação posterior. Dicionário de símbolos Cristãos, Editora Vozes: São Paulo. P.188. 2009.

letras “IH”. As variações podiam conter os três cravos unidos pelas pontas; a lua e estrelas; o coração; os raios do sol; o Menino Jesus no lugar da Cruz.

Inácio de Loyola resolveu dar o nome de Jesus após a visão pela qual foi surpreendido às portas de Roma. A Trindade lhe apareceu em uma igreja abandonada na zona rural romana onde ouviu Cristo, carregando a cruz, proferir estas palavras cheias de promessas: “Ego vobis Romae propitius ero”¹⁶. Esta cena em que a Providência se manifestou, marca o batismo da Companhia, por isso mereceu ser um tema recorrente representado nas igrejas jesuítas.

O Retábulo da Capela-mor de Santa Maria de Fé- Paraguai

A reconstituição da organização das imagens no retábulo da capela-mor de Santa Maria de Fé pode ser feita graças a duas referências: as descrições de padre Jaime Oliver¹⁷ que são consideradas como um dos mais importantes relatos de época para o auxílio da pesquisa sobre imaginária dentro das missões guaranis – por descreverem a ornamentação de várias igrejas no período reducional – e a fotografia do retábulo datada do início do século XX publicada nas comemorações do centenário da independência do Paraguai datada de 1911¹⁸ (**Fig. 1**).

As esculturas de madeira encarnadas e estofadas não sofreram restauração e cinco delas estão expostas no museu diocesano de Santa Maria de Fé¹⁹. O retábulo que as abrigava era formado por dois corpos e três panos. Os seis nichos que continham as imagens são mencionados e identificados no relato de Padre Jaime Oliver. São Joaquim e Santana ocupavam as extremidades do corpo inferior. No nicho central deste corpo, que era maior que os nichos que o ladeavam, ficava a Virgem com o Menino. No corpo acima, os santos da Companhia: Santo Inácio no centro e, em cada lado, São Francisco Xavier e São Francisco de Borja.

O item altura das imagens é de extrema importância para a discussão proposta, pois fornece um indicativo para fundamentar a reconstituição da disposição das peças em seu retábulo. Por isso houve o empenho da conferência destes dados. Devido à divergência sobre as dimensões, buscou-se verificar a altura das esculturas do corpo superior em loco. A medição realizada pelo autor apontou que a altura das três imagens é praticamente a mesma, medem entre 1,61 e 1,62 metros. As dimensões próximas fortalecem a hipótese de todas pertencerem ao mesmo conjunto retabular²⁰.

Darko Sustersic (2010) revela que as imagens de Sant’Ana e São Joaquim medem 1,64 metros. Sustersic fornece as seguintes alturas para os santos da Companhia que estavam dispostos no corpo superior: São Francisco Xavier e São Francisco de Borja 1,58 e Santo Inácio de Loyola, 1,54 m e reforça a diferença de quatro centímetros da imagem do fundador para as demais: supõe que a figura central estaria sobre um pedestal, solução que daria destaque sobre as imagens laterais. O outro fator revelado no livro de Sustersic é sua relação com a figura da Virgem na parte inferior do corpo, criando uma estrutura compositiva e simbólica ao pano central do retábulo. As dimensões fornecidas nas fichas técnicas do museu, onde as obras estão em exposição informam: São Francisco Xavier, 1,61m; São Francisco de Borja, 1,67m e Santo Inácio de Loyola, 1,64m.

Quanto às questões que envolvem as características iconográficas, é necessário observar as poses, os traços fisionômicos, as expressões faciais, indumentária e, se possível, os atributos.

As esculturas apresentam um leve movimento de corpos. Quanto às expressões, é observável que o olhar do designado Santo Inácio de Loyola, que estava no nicho central do

¹⁶ Neste momento, Inácio se sente na intimidade do Pai e do Filho, na comunhão, que será confirmada através da Igreja, oferecendo serviços e obediência através do Papa. Ver PALAORO, Adroaldo. Experiência espiritual de Santo Inácio e a dinâmica interna.

¹⁷ O Jesuíta Padre Jaime Oliver percorreu as reduções guaranis descrevendo os programas iconográficos de igrejas de vários povoados. Antes de ser expulso (1767), inventariou a igreja de Santa Maria de Fé.

¹⁸ A informação sobre a procedência da foto foi dada pela funcionária do museu.

¹⁹ A imagem de Nossa Senhora encontra-se, atualmente, na igreja do povoado.

²⁰ A fotografia não garante que esta seria a disposição das imagens descritas por Padre Jaime Oliver no século XVII.

corpo superior na fotografia, é direcionado para direita. A imagem designada como São Francisco de Borja tem a cabeça voltada para direita, mas seu olhar é centralizado. Considerando que a cabeça do suposto São Borja é encaixada, poderia ter sido inclinada posteriormente. Seria mais difícil intervir no olhar esculpido da outra imagem identificada como Santo Inácio de Loyola que não está focado para o centro (**Fig. 3**). Já São Francisco Xavier tem olhar e cabeça voltados para esquerda.

Os traços fisionômicos de Santo Inácio e São Francisco de Borja não correspondem às orientações iconográficas que os identificam: a imagem identificada como São Francisco de Borja deveria ser mais marcada por rugas e o fundador teria a representação da face mais lisa²¹. Como estão identificadas, a correspondência poderia ser inversa, o que levantaria duas hipóteses, ou os santos estão trocados ou é assinalado um erro iconográfico da oficina que os concebeu.

A imagem identificada como Loyola carrega na mão direita um fragmento de objeto, o que faria contraponto simbólico e formal com o atributo de São Xavier representado carregando na mão esquerda um objeto que seria a cruz.



Fig. 3 – Da esquerda para direita: Detalhe São Francisco de Borja (?) e Santo Inácio de Loyola (?).
(Fotografia do autor)

Pensando nas expressões faciais, as imagens que estavam no corpo inferior, São Joaquim e Santana apresentam um olhar sereno, intenso, parecendo provocar um diálogo com os fiéis. O envolvimento com o observador aplica-se igualmente através de seus gestos. Se relacionarmos verticalmente as peças, poderíamos ver relações das poses e gestos, além dos volumes entre as peças de cada pano. Assim, há possibilidade de simular uma composição diferente da apresentada na fotografia, para hipoteticamente ver se existia mais ou menos diálogos formais, seguindo as indicações de padre Oliver.

Todo o contexto das imagens retabulares é organicamente relacionado, na intenção de proporcionar uma ligação entre a esfera do sagrado e o espaço ocupado. Os seis objetos deveriam estar integrados com uma forte coerência interna, definindo o seu próprio espaço e sua relação com o público, determinando a unidade do conjunto abrigado no retábulo, onde a figura majestosa da Virgem é o centro que dá sentido à composição.

²¹ Ambos os santos são representados com calvície, paramentados, a característica mais notável para diferenciá-los são os traços fisionômicos, as faces desses jesuítas serviram de molde logo após os respectivos falecimentos.

Ortega Mentxaca traz uma importante informação sobre a relação entre Santo Inácio de Loyola e os pais da Virgem Maria. São Joaquim e Sant'Ana são associados à virtude da caridade, pois praticaram o exercício de distribuir esmolas (Ortega Mentxaca, Eneko 2010). Santo Inácio cita o casal na orientação do exercício da caridade: “No ministério de distribuir esmolas devem-se cuidar das seguintes regras (...) no matrimônio temos o exemplo de São Joaquim e de Sant'Ana, os quais, dividiram suas terras em três partes, a primeira deram aos pobres, a segunda ao ministério e serviço do templo, a terceira tomaram para a subsistência dos mesmos e de sua família”²².

O professor de história da arte Darko Sustersic destaca as pesquisas de Cristina Auletta e Estela Serventi²³ da Universidade de Buenos Aires realizadas sobre a imaginária jesuítica das missões. Especificamente, cita um trabalho que busca esclarecimentos sobre questões relativas à iconografia belga de *Notre Dame de Foy*, transformada na missioneira Santa Maria de Fé.

Hector Schenone relata que a devoção de Nossa Senhora da Fé foi introduzida no rio da Prata, em 1628, pelos Padres Diego Ranzonier, Justo van Serck e Nicolás Hénard. Os religiosos de origem franco-belga trouxeram uma cópia da imagem da virgem. Quando a redução Santa Maria de Fé se estabeleceu, a imagem foi substituída por uma maior, que não tem as mesmas características iconográficas. A reconstrução do retábulo permite confirmar que a imagem que está abrigada na atual igreja do povoado é a mesma “Nossa Senhora da Fé”.

Bibliografia

- Affani, Flavia. *Reconstrucción Hipotética de un Retablo de las Misiones Guaranies. Escenario Originario, Inpretretación Iconográfica y Concepto Barroco del Espacio. Persuasión y Participación*. (S/D). Acessado em 12/02/2015. Disponível em: < <http://www.caia.org.ar/docs/01-Affani.pdf> >.
- Alcalá, Luisa Elena. *Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica*. Madrid: El Viso, 2002.
- Aldazábal, José. *Gestos e Símbolos*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- Alfaro, Alfonso. “El Gran Teatro del Cielo”. In: _____. *Arte y Espiritualidad: Jesuíta II*. México, D. F.: Artes de México, 2004.
- Auletta, Estela A. I. El P. Jaime Oliver S.J. y su “Breve Noticia de la Numerosa y Florida Cristandad Guaraní” in Gadelha, Regina A.F. (org.). *Missões Guarani Impacto na Sociedade Contemporânea*. São Paulo: EDUC-FAPESP, 1999.
- Bachettini, Andréa Lacerda. *A Imaginária Missioneira no Rio Grande do Sul: Estudo sobre o Acervo Escultórico do Museu das Missões*. Dissertação, PUCRS/FFCH, 2002.
- Carvalho, Maria João Vilhena de. *Escultura. Normas de Inventário Artes Plásticas /Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004.
- Furlong, Guillermo S. J. *Los Jesuitas en la Cultura Rioplatense*. Montevideo: Editora, 1933.
- Furlong, Guillermo, S. J. *Los Jesuitas: su Origen: su Espíritu: su Obra: la Compañía de Jesús a través de los Cuatro Siglos de su Existencia*. Buenos Aires: Imprenta Gotelli, 1942.
- García Gutiérrez, Fernando, S. J. *Aspectos del Arte de la Compañía de Jesús*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2006.
- Gutierrez, Ramón (Coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Catedra, 1995.
- Gutierrez, Ramón. *As Missões Jesuíticas dos Guaranis*. Rio de Janeiro: UNESCO/SPHAN/ Fundação Pró-Memória, 1987.
- Loyola, Santo Inácio. *Exercícios Espirituais*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- Martins, Fausto Sanches. *Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal*. Porto: 2004. Acesso em: 10/05/2015. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3768.pdf> >.
- Martins, Nestor Torelly. “Exemplares do Arcanjo São Miguel na Escultura Missioneira e suas Interpretações”. 1992. Dissertação, Unissinos, 1992.
- Meliá, Bartomeu. *Las Reducciones Jesuíticas del Paraguay: un Espacio para una Utopía Colonial*. Assunción: Estudios Paraguayos. V. 6. N. 1, p. 157-167, 1978.

²² Santo Inácio de Loyola. *Exercícios Espirituais*. Pp. 337-344.

²³ O artigo referido por Sustercic chama-se *Una devoción belga en las misiones jesuíticas de guaraníes*, publicado nos anais do Congresso *Jesuitas, 400 años en Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Católica de Córdoba, Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1999, t. I, pp. 43-65. O texto não foi encontrado.

- Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de. “A Imagem Religiosa no Brasil”. In: AGUILAR, Roberto (Org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, 2000.
- O’Malley, John W. *Os Primeiros Jesuítas*. São Leopoldo: UNISINOS; Bauru: EDUSC, 2004.
- O’Malley, John W., S. J. “San Ignacio y la Misión de la Compañía de Jesús en la Cultura”. In: _____. *Ignacio y el Arte de los Jesuitas*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2003.
- Osswald, Maria Cristins. “S. Francisco Xavier no Oriente: Aspectos de uma Devoção”. In: _____. *São Francisco Xavier*. Porto: Edição Inova, 2007.
- Pffeifer, Heinrich, S. J. “La iconografía”. In: _____. *Ignacio y el Arte de los Jesuítas*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2003. p. 177-179.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Introducción general. V. 3. Barcelona: ed. Serbal, 2000.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 1 a 5, vol. 3. Barcelona: ed. Serbal, 2000.
- Ribera, Adolfo., e Hector Schenone. *El Arte de la Imaginaria en el Rio de La Plata*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alonso. *Las Pinturas de la Vida de San Francisco Javier del Convento de La Merced de Quito: Fuentes Gráficas y Literarias*. Madrid: Anales del Museo de América, 2007.
- Schenone, Héctor H. *Iconografía del Arte Colonial: los Santos*. V. 1-2. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1990.
- Schenone, Héctor, *Iconografía del Arte Colonial: Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2009.
- Sustercic, Bozidar D. *Imágenes Guaraní-jesuíticas*. Asunción: Centro de Artes Visuales/ Museo Del Barro, 2010.
- Sustercic, Bozidar D. “El ‘Insigne Artífice’ José Brasanelli: Su Participación en la Conformación de un nuevo Lenguaje Figurativo en las Misiones Jesuítico-guaraníes”. In: Aranda, Ana Maria (org.). *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. V. 1. Sevilla: Ediciones Giralda, 2001.

Uma “obra de arte total”: a talha da capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz – Tarouca

Pedro Vasconcelos Cardoso¹



Introdução

A capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz (Tarouca), foi instituída em 17 de Setembro de 1624, por João de Castro Soeiro², e sua irmã Maria de Castro, quando estes eram ainda solteiros³.

A existência na sacristia da capela de um retábulo, de estrutura menos complexa, praticamente confinado a uma pintura sobre madeira, com a data de 1637⁴, onde surgem duas figuras de sexo oposto⁵, em jeito de doadores, parece remeter para o primitivo altar que terá existido aquando da construção da capela no século XVII (**Fig. 1**). Reedificada em 1727 pelo Sargento-mor da Comarca de Lamego, Francisco Pereira de Almeida⁶, é desta última intervenção que resulta o actual interior de “obra de arte total”⁷.

¹ Doutorado em Estudos de Património (U.C.P. Centro regional do Porto) com o tema “*Estudo da arte da talha das capelas particulares dos arciprestados de Lamego e Tarouca*”. Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

² Este era descendente de João de Castro de Almeida e D. Helena Lisa Soeiro. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Ascendencia de Timotheo Pereira Lobo da Silva*, f. 1v.

³ “(...) nas cazas das moradas de Joam de Crasto estando elle ahi prezente com sua Irmá Maria de Crasto, solteiros (...)”. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Escratura de doação de bens de raiz pera sempre*, f. 1.

⁴ A data aparece pintada sobre um livro que se encontra aos pés da figura masculina com traje dominicano. Em cima desse livro está pousado um ramo de açucenas.

⁵ Uma do sexo masculino e outra feminino, a lembrar os dois irmãos que instituíram a capela em 1624. Ambos envergam hábitos dominicanos, provavelmente ao centro estaria a imagem de Nossa Senhora da Nazaré, numa visão rodeada por nuvens e anjos (**Fig. 1**). A composição da cena lembra o episódio da aparição de Nossa Senhora a São Domingos, quando Esta lhe entrega o Rosário, cena que por vezes é pintada conjuntamente com Santa Catarina de Siena do lado oposto a São Domingos, como se pode ver num caixotão da capela particular de Nossa Senhora da Conceição, Vila Meã, Ferreirim, a poucos quilómetros da capela de Cravaz.

⁶ Este passou a chefiar o morgado por matrimónio com D. Ana Maria Luísa Lobo da Silva, herdeira da casa e capela, “porque seos 4 irmaos os Beneficiados Francisco Lobo da Silva Luís de Castro Lobo e os Religiosos Frei Sebastião do Nascimento Observante e Frei Alexandre da Madre de Deus Capuchinho”, eram todos religiosos, o que delegou a sua continuação na irmã que prosseguiu a geração. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Ascendencia de Timotheo Pereira Lobo da Silva*, f. 2.

⁷ Esse conceito pressupõe que a concepção das diversas artes que constituem o interior do espaço sacro, a pintura, escultura e azulejaria, sejam pensadas como um todo, aquando da sua execução inicial. Tal parece evidente, por exemplo, na conjugação que é feita entre a barra dos azulejos e as molduras em talha que ocupam parte das paredes laterais da capela. Esta ideia é corroborada pela datação que podemos fazer das diversas manifestações artísticas existentes no interior da capela, todas passíveis das primeiras décadas de Setecentos, com excepção do sacrário, peça já rococó. Vd. SERRÃO, Vítor – Sobre o

Afastada da igreja matriz de São Pedro de Tarouca⁸, ainda nos dias de hoje este pequeno templo é usado para ministrar a liturgia à população local por diversas ocasiões. Este motivo, referido nas Constituições Sinodais da diocese de Lamego⁹, foi, por diversas vezes, invocado pelas famílias nobres na tentativa de obter permissão do bispo para a edificação dos seus espaços sacros particulares.



Fig. 1 – Pintura do retábulo da sacristia da capela de N. Sra. da Nazaré, Cravaz (Tarouca), com duas figuras de hábitos dominicanos cuja postura lembra a de dois doadores.
(Fotografia do autor: 2014)

conceito de hibridismo artístico e outras categorias operativas da História da Arte portuguesa. In <https://www.facebook.com/notes/857816010906555/> (2015.01.11; 11 h; SOBRAL, Luís de Moura – Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português. In *Actas: Struggle for Synthesis, The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries, Simpósio Internacional*. Lisboa: IPPAR; Ministério da Cultura, 1999, vol. 1, pp. 304 – 305.

⁸ Este é um dos fundamentos apresentados pelo administrador da capela, Luís de Castro Lobo, em inícios do século XVIII, com o intuito de obter licença para celebrar nesse espaço a missa também nas quatro principais festas litúrgicas do ano, uma vez que “tem sua mulher já velha, e coatro filhas donzelas, e recolhidas, e por menos inconvenientes, e por ser distante da matris não podem ouvir missa (...)”. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Provizão por que vinha conceder licença per [dizer] missa na Capella de Nossa Senhora de Nazare do logar de Cravas*. f. 1.

⁹ “Quando os nossos Visitadores acharem, que ha Aldeas tão distantes da Igreja Parochial, que com decencia, & conveniencia se não pode levar o Santissimo Sacramento aos enfermos, pelo menos em tempo de Inverno, ordenem, & mandem, que se edifiquem nellas Ermidas, á custa de quem direito for, para nellas poder o Parocho, (...) dizer Missa, & levar dahi o Santissimo Sacramento aos enfermos das ditas Aldeas”. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego*: 1639. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 303.

1. O conceito de *totalidade* da capela de Nossa Senhora da Nazaré – Cravaz

O espaço interior da capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz (Tarouca), sugere um modelo que teve larga aceitação na capital portuguesa e que se tornou “*uma característica das igrejas de corte*”¹⁰. Nele se alargou o uso da talha, anteriormente confinada aos altares, a outras zonas do templo, nomeadamente à nave através de grandes molduras que enquadram pinturas conjugadas com a arte azulejar, de forma a que todo o templo fosse revestido por diversas manifestações artísticas. Não será alheio ao local de origem deste modelo - a cidade de Lisboa - o uso de embutidos de mármore que é também sua característica, uma vez que era na capital que as influências artísticas italianas se faziam sentir com mais força, através da arte da corte, ou das elites mais informadas que adoptavam os modelos romanos¹¹, sendo o mármore o material de eleição da retabulística de Roma.

Apesar de se ter verificado uma tendência, bem mais expressiva a sul, para a talha barroca se conjugar com os embutidos de mármore, principalmente no embasamento¹², a capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, não deixa de aderir ao uso dessa pedra, sendo no entanto quase uma exceção¹³ no que concerne à utilização destes, se considerarmos os pequenos templos particulares que ainda subsistem nos arciprestados de Tarouca e Lamego (**Fig. 2**). Tal parece consubstanciar a ideia, já referida, de que este espaço terá seguido o modelo do programa decorativo muito em voga nos finais de Seiscentos em igrejas e conventos de Lisboa. Em Cravaz, eventualmente por manifesta falta de recursos económicos ou de artistas regionais que soubessem executar a técnica de embutidos marmóreos, o seu uso passa pela imitação destes nas ilhargas da mesa de altar, banqueta e parte do sotobanco (**Fig. 2**).



Fig. 2 – Pormenor do sotobanco e ilharga da mesa de altar da capela de N. Sra.da Nazaré, Cravaz (Tarouca), onde se imitam embutidos de mármore, a exemplo do que era usual nas igrejas da capital ou do sul do país.
(Fotografia do autor: 2014)

¹⁰ SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 80. Muitas vezes nesta época as igrejas foram “*embelezadas por ordem de fidalgas para servir a conventos privilegiados de freiras*”.

¹¹ São os casos da capela de São Gonçalo, no convento de São Domingos de Benfica ou o altar da Santíssima Trindade, na igreja de São Roque, em Lisboa. O recurso a embutidos de mármore é já notado no período Proto-barroco, “*constituindo os mármoreos com embutidos, de influência italiana, exceções associadas a clientelas mais esclarecidas e de maiores recursos financeiros*”. LAMEIRA, Francisco - *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve; Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, p. 90. Continuaram a ser utilizados no Barroco Pleno por “*algumas elites mais esclarecidas, normalmente associadas à corte, e de maiores recursos financeiros, tendo sido empregues, quer na totalidade dos retábulos, (...) quer nos seus embasamentos (...)*”. *Ibidem*, p. 94.

¹² Apontamos como exemplo do modelo que temos referido os espaços de dois cenóbios olisiponenses cujos altares-mores conjugam a talha dourada com os embutidos de mármore: a igreja do convento dos Cardaes e a da Encarnação das Comendadeiras de Avis.

¹³ Apenas registamos nas capelas particulares dos dois arciprestados de Tarouca e Lamego outra imitação de embutidos de mármore no que resta da banqueta do altar da capela da quinta da Chumbeira, em Cambres.

É igualmente característica do modelo lisiponense o uso de pintura de grande dimensão emoldurada por largas cercaduras de talha, colocada nas paredes laterais dos templos, sempre rematadas por azulejaria na parte inferior. As molduras dos quadros são “*ornadas de folhas de acanto e óvulos*”¹⁴. Daqui resulta um interior coberto de azulejos e talha rematando-se mutuamente, inclusive com a pintura, aspecto que se verifica, embora numa escala de dimensões mais reduzidas, nesta capela regional (**Fig. 3**). O modelo foi aqui adaptado, de forma sábia, para integrar a abertura de uma das paredes laterais, habitual neste tipo de espaços, uma vez que era necessário estabelecer uma comunicação entre a capela e o interior da habitação dos seus proprietários. Esse local, usado pela família instituidora do templo para assistir aos actos litúrgicos, recatada dos olhares públicos, mediante grades enxaquetadas, foi emoldurado por grossa cercadura de talha¹⁵. Esta solução permitiu um jogo de simetria com a parede do lado do Evangelho, onde existe em espaço idêntico uma pintura da *Fuga para o Egipto* (**Fig. 3**). Tal trouxe unidade à concepção de *totalidade* do espaço, permitindo também manter-se próximo do modelo espacial, já referido, de “*obra de arte total*” em voga na capital durante o período do Barroco Pleno.



Fig. 3 – Interior de “*obra de arte total*” da capela de N. Sra. da Nazaré, Cravaz (Tarouca). É perceptível a conjugação entre as artes da azulejaria, da talha e da pintura, numa tentativa de obter um espaço de *totalidade* de grande aparato.
(Fotografia do autor: 2015)

¹⁴ SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 80. Este modelo foi seguido em outros espaços fora da cidade de Lisboa, como é o caso da igreja da Misericórdia, em Évora ou de Santo António, em Lagos.

¹⁵ Na moldura usou-se um pequeno friso de óvulos e dardos cercado por outro, mais grosso, onde surgem ramagens de acanto com fénixes debicando bagos.

1.1 – O programa iconográfico do tecto da capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz

Outro espaço de Lisboa, o antecoro do convento das Flamengas, apresenta a mesma tipologia e conceito que acabamos de referir. O *bel composto* do seu interior é, de acordo com Luís de Moura Sobral, de 1680. Ainda segundo este autor, o programa iconográfico completo que exhibe nas paredes e tecto alude aos Mistérios do Rosário, desde a *Anunciação* à *Coroação da Virgem*, passando pela *Natividade* até à *Ascensão* de Cristo. As mesmas quinze cenas (Mistérios) preenchem os caixotões principais¹⁶ do tecto da capela (**Fig. 4**). O Rosário parece ser o tema principal do programa deste pequeno templo, tal como da sala do antecoro das Flamengas. Recordamos aqui a eventualidade de o primitivo retábulo da capela de Cravaz ter albergado a pintura, agora existente na sua sacristia, com duas figuras envergando os hábitos dominicanos, a lembrar São Domingos e Santa Catarina de Siena, tendo sido ao fundador dessa Ordem que, em aparição, Nossa Senhora terá entregue as contas do Rosário (**Fig. 1**). O Terço integra-se na mentalidade Reformada do pós-Trento, uma vez que “*está intimamente ligada à luta da Igreja contra os “infiéis” e contra todo o tipo de “heresias”. (...) O Rosário ajudará (...) milagrosamente os Católicos contra o Islão, contra os Protestantes e finalmente contra os Turcos, tendo sido a vitória de Lepanto de 1571 atribuída ao seu patrocínio*”¹⁷.

Por outro lado, Portugal sempre relacionou ou dedicou importantes momentos da sua história a desígnios da Virgem¹⁸. A intercessão pedida à Mãe de Cristo e a devoção sentida à Sua pessoa por sucessivos monarcas¹⁹, em especial nos momentos relacionados com a soberania da nação, será responsável pelo grande número de instituições de capelas particulares dedicadas a Maria por parte das famílias nobres ou fidalgas, uma vez que esta era também uma forma de se mostrarem apoiantes da Casa Real portuguesa. Tal contribuiu significativamente para que o nome de Maria, sob as mais diversas invocações, e em grande número sob a forma de Imaculada Conceição, fosse o de maior patrocínio nas capelas particulares dos arciprestados

¹⁶ Entenda-se como caixotões principais aqueles que se encontram ao centro, mais perto do cume, e também junto ao altar. Esta hierarquia estabelece prioridades entre as figuras nele apresentadas. Cristo e Nossa Senhora, ocupam os painéis centrais e junto ao altar, enquanto que os santos aparecem junto à porta de entrada e nos painéis laterais, menos elevados na abóbada, e por isso mais próximos do mundo terreno. Cristo, junto ao altar, surge do lado do Evangelho e ao centro, uma vez que esse lugar é o de maior importância face ao da Epístola, para onde se renegou os painéis da Virgem que ficam perto do retábulo. Esta hierarquia na disposição das imagens era regulamentada pelas próprias Constituições Sinodais. Segundo a disposição tridentina às imagens sacras devia-se atribuir o seguinte grau de hierarquia: à de Cristo e à cruz “*se deva maior adoração, & reverencia, (...) que nas outras Imagens de Santos não concorre, (...) a Mãe de Deus se lhe deve maior veneração, que aos Anjos, & aos Santos, (...) preferindo-a, não somente a todos os Santos, mas aos Anjos, & Archanjos*”. Deste modo Cristo surgiria como a figura mais importante dentro do espaço sacro, seguindo-se Maria, Sua Mãe, e finalmente os santos. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituições Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, pp. 14-15.

¹⁷ SOBRAL, Luís de Moura – Un bel composto: a obra de arte total do primeiro Barroco português. In *Actas: Struggle for Synthesis, The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries, Simpósio Internacional*. Lisboa: IPPAR; Ministério da Cultura, 1999, vol. 1, p. 310.

¹⁸ “*Great Portuguese moments are often Marian moments, which embrace events either directly related or dedicated to the Virgin Mary. (...) Portugal can be identified as a Marian nation. Devotion to the Virgin Mary plays an important role in the personal piety of many Portuguese (...)*”. CLEMENTE, D. Manuel – Devotion to the Virgin Mary in Portugal. In CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de; ROBINSON, Julia, coord. – *Crowning Glory: Images of the Virgin in the arts of Portugal*. Lisboa: Gabinete das relações internacionais, Ministério da Cultura de Portugal; The Newark Museum, 1997, p. 87.

¹⁹ D. Afonso Henriques, “*the churches he built were dedicated to the Virgin Mary*”; D. João I agradece a vitória de Aljubarrota com a construção do mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha); D. João IV após conquistar a independência de Portugal face a Espanha consagra o país à Virgem da Conceição. Vd. *Ibidem*.

de Tarouca e Lamego²⁰. A devoção à Virgem era por isso comum entre as famílias nobres portuguesas.

A veneração que Lhe era prestada manifesta-se na capela de Cravaz de forma eloquente, não só através da imagem central do retábulo, como nas representações dos Mistérios pintados nos caixotões. Essas cenas bíblicas, do tecto da capela de Carvaz, rodeadas pelas figuras dos apóstolos²¹, remete-nos para uma arte catequética onde a parenética dos salutarex exemplos, das figuras virtuosas que fizeram a história da Igreja, nos lembra que o sofrimento em nome dos ensinamentos de Cristo é compensado pela ressurreição, ou vida eterna após a morte – como se pode ver nos últimos painéis do tecto junto ao altar: a *Ascensão de Cristo*, *Assunção de Nossa Senhora* e *Coroação* Desta pelo Pai e Filho, após uma vida sem pecado (**Fig. 4**). Mas a doutrina da Igreja não se esgota nas figurações bíblicas do tecto, antes sai reforçada nos quatro cantos desta cobertura. Neles, como se fossem os quatro pilares do edifício, encontramos São Gregório Papa, São Jerónimo, Santo Agostinho e Santo Ambrósio, os quatro primeiros Doutores da Igreja latina²² e de alguma forma pilares da sua doutrina.

As legendas desenhadas por baixo de cada caixotão, bem como a utilidade das cenas pintadas, que auxiliam na recitação do Terço, provam que esta arte estava ao serviço da fé, como catecismo aberto. Para além desse lado prático, cumpria, através da exaltação dos sentidos, outra função: a nobilitação do espaço. Nesta realizava-se a vontade dos instituidores e seus descendentes em prestar louvor, neste caso “*para mayor honra de Deus e de Nossa Senhora de Nazareth*”²³, mas também de “*valorização egocêntrica, permitindo o destaque social dos que possuem recursos para facilitar à colectividade o encontro com o divino*”²⁴, com aparato semelhante ao que se podia encontrar nos espaços sacros públicos da região. Desta forma, e também através da arte, as famílias destas capelas particulares afirmavam-se socialmente entre a comunidade local e perpetuavam a sua condição de nobreza.

Na figuração dos apóstolos regista-se a ausência de dois deles: São Judas Tadeu e Judas Iscariotes. Este último foi em alguns casos substituído por São Paulo, como se verifica no tecto de Cravaz, devido ao seu papel de traidor, enquanto que o primeiro parece ter sido trocado por São Lucas, que ocupa um lugar destacado no tecto, na fiada central, tal como São Pedro, o apóstolo em quem Cristo confiou a sua Igreja (**Fig. 4**). A importância dada a São Lucas no espaço liga-se com a lenda do orago da capela. Segunda a crença popular esta imagem de Nossa Senhora da Nazaré foi “*esculpida pelo próprio São José na presença de Maria e encarnada por São Lucas*”²⁵, uma vez que este também era pintor, facto que nos é destacado pelo artista que pintou o evangelista no tecto de Cravaz²⁶. Ainda de acordo com a lenda a imagem foi levada da cidade da Nazaré “*por hum mōge Grego, chamado Cyriaco, em tempo que se levãtou nas*

²⁰ Nestes dois arceprestados a invocação de Nossa Senhora da Conceição só é suplantada pela de Santo António, mas se juntarmos a figura da Virgem debaixo das diversas invocações esta é o orago que existiu em maior número entre as capelas particulares.

²¹ “*Chamaõ a esta Senhora de Nazareth; porque tem por tradição, que era do tempo dos Aposstolos, & que estava em aquella Cidade (...)*”. Estes foram, após a morte de Cristo, companheiros da Virgem, como se atesta na cena do Pentecostes ou da Dormição de Maria. MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano*. Lisboa: Oficina de Antonio Pedroso Galvão, 1707, vol. 2, p. 160.

²² TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. 3.ª Ed. Porto: Lello Editores, 2004, p. 48.

²³ Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Esckriptura de duação e nomeação e vincolo, da Capella e instituição de legado*. f. 1.

²⁴ ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da – *Espaços de culto público e privado nas margens do Douro: uma abordagem. Poligrafia*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. Nº5, (1996), p. 57.

²⁵ NOÉ, Paula - *Ermida da Memória / Capela de Nossa Senhora da Nazaré / Capelinha do Sítio*. In http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1433 (2015.09.15; 12 h).

²⁶ Neste, para além de uma legenda, “*S. Lucas Evangelista, médico E pintor*”, aparece o santo a pintar uma imagem de Nossa Senhora com o menino ao colo.

partes de Oriente hũa heresia contra oculto & veneração das imagens (...)”²⁷. Este entregou-a “a São Jeronymo estando em Belem, donde o Santo Doutor pela grande, & estreita amizade, que professava com seu grande Padre a Agua dos Doutores, Agostinho Bispo de Hipponia, lha mandou a Africa, que a recebeo como joya digna de verdadeira estimação”²⁸. Este, porque “amava tanto aos seus filhos de Hespanha”²⁹ enviou-a para o convento de Cauliniana, junto à cidade de Mérida, de onde “foi trazida a esta ultima parte do mundo [ao Sítio da Nazaré] pello monge Romano, tendolhe companhia el Rey Dom Rodrigo, no anno de Christo, setecêtos & quatorze (...)”³⁰. Face à lenda da Senhora da Nazaré, justifica-se a inclusão de São Lucas em lugar tão destacado neste tecto, bem como a inclusão dos Doutores da Igreja.



Fig. 4 – Santos e episódios bíblicos do tecto de caixotão da capela de N. Sra. da Nazaré, Carvaz (Tarouca).

Destacam-se na cumeeira as cenas dos Mistérios do Rosário e o painel dedicado a S. Lucas, santo que se envolve na lenda do orago da capela, justificando a legenda pintada indicando que foi evangelista, médico e pintor. Nota-se ainda, pela distribuição que é feita da iconografia do tecto, o maior relevo ou importância que é dada às figuras de Cristo e da Virgem, colocados junto à zona do altar e próximos do cume.

(Esquema do autor: 2014)

²⁷ BRITO, Frei Bernardo – *Monarchia Lusitana: segunda parte*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609, p. 273v.

²⁸ MARIA, Frei Agostinho de Santa – *Santuário Mariano*. Lisboa: Officina de Antonio Pedroso Galvão, 1707, vol. 2, p. 146.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ BRITO, Frei Bernardo – *Monarchia Lusitana: segunda parte*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1609, p. 279.

As imagens de São Bento e São Bernardo, santos fundamentais para a Ordem de Cister, com conventos muito próximos desta capela³¹, e a influência destes sobre as famílias nobres locais terá sido uma realidade³². Este facto contaminou a iconografia devocional da região. São Bernardo, para além da enorme veneração que prestou à Virgem, incrementando o seu culto³³ e dedicando-lhe quase todos os conventos por ele erigidos, também é referido como um dos santos a quem Esta apareceu. Essa cena, onde se narra a lactação de São Bernardo por Maria, aparece em outra capela particular da região, em Ferreirim, a cerca de 5 km de Cravaz, dedicada à Imaculada Conceição³⁴, provando a forte influência da vivência cisterciense junto das famílias nobres locais. Da mesma forma, a São Gonçalo, terá aparecido a Mãe de Deus, convencendo-o a ingressar na Ordem dominicana, fundada por aquele a quem a Virgem entregara o rosário – São Domingos. Esta surgiu novamente ao santo amarantino para lhe revelar o dia do seu falecimento³⁵, acompanhando-o no momento da sua morte.

São Timóteo terá assistido ao trânsito de Maria³⁶, justificando também a sua figuração neste tecto de uma capela dedicada à Mãe de Deus. A salvação no momento da morte, através da oração e dos salutarexemplos da vida dos santos, como manda a doutrina da Igreja Católica, torna-se na principal lição a retirar do programa da capela. Os santos ocupam a zona menos importante da cobertura (junto à porta), deixando as figuras mais importantes da Igreja, Cristo e a Virgem, para os caixotões centrais e mais próximos do altar. Tanto a iconografia como a sua distribuição obedecem a uma intencionalidade catequética que resulta dos ensinamentos do Concílio de Trento.

A ideia de aparato do conjunto é acentuada pela policromia das molduras da talha dos caixotões e pelos florões de folhas de acanto entre os diversos painéis, que se estruturam em formas quadrangulares (**Fig. 3**). Este modelo de tecto é o mais frequente nas igrejas paroquiais dos arciprestados de Lamego e Tarouca, o que revela uma apetência local por esta solução para rematar as coberturas dos templos. A concepção de *totalidade* do espaço sacro diverge neste ponto do modelo lisboeta, sendo a cobertura em caixotões a sua maior inovação e contributo regional para esse tipo de conceito.

1.2 – A talha do altar e molduras da capela de Nossa Senhora da Nazaré

No altar da capela de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, a talha alarga a sua zona de intervenção expandindo-se para as ilhargas, cobrindo toda a parede testeira (**Fig. 3**). Tal

³¹ O mosteiro de São João de Tarouca fica a cerca de 3 km enquanto que o de Salzedas a cerca de 10 km.

³² Pelo menos um familiar dos instituidores da capela, frei Jerónimo do Sacramento, chegou a professar no mosteiro cisterciense de São João de Tarouca. Arquivo Particular da Casa do Morgado de Nossa Senhora da Nazaré de Cravaz, *Ascendencia de Timotheo Pereira Lobo da Silva*. f. 1v. Sobre a influência exercida por estes mosteiros cistercienses nas famílias locais consultar CARDOSO, Pedro Vasconcelos - *Estudo da arte da talha das capelas particulares dos arciprestados de Lamego e Tarouca*. Porto: [s.n.], 2014, vol. 1. Dissertação de Doutoramento em Estudos de Património apresentada à Universidade Católica do Porto – Escola das Artes. Edição policopiada.

³³ A devoção que tinha por Maria pode ser comprovada por escritos da sua autoria como o “*Tratado dos Louvores da Virgem Mãe*”. São Bernardo foi “*grande impulsor do culto da Virgem Maria*”. TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. 3.ª Ed. Porto: Lello Editores, 2004, p. 32.

³⁴ Nesta capela, na fiada de caixotões junto à entrada aparecem igualmente santos a quem terá aparecido Nossa Senhora.

³⁵ “(...) *chegado finalmente o prazo em que Deos tinha determinado levar este seu fiel servo, precedendo revelação da sacratissima Virgem do dia do seu transito, preparado com os Sacramentos da Igreja, & nos braços da mesma Senhora, que cercada de grande multitude de Anjos naquela hora o acompanhava, se desatou sua sanctissima alma das prisões da carne (...)*”. Cardoso, Jorge – *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas*. Lisboa: Officina Craesbeekiana, 1652, vol. 1, p. 97.

³⁶ “*Foi discípulo favorito de S. Paulo e depois primeiro bispo de Éfeso. Terá acompanhado os últimos momentos da Virgem Maria.*” – TAVARES, Jorge Campos – *Dicionário de Santos*. 3.ª Ed. Porto: Lello Editores, 2004, p. 138.

tendência verificou-se com frequência na talha do período barroco em Portugal, criando, em alguns casos, as “igrejas forradas de ouro”³⁷. Para além da desmaterialização do espaço arquitectónico, esta solução cria maior aparato na zona do altar, ganhando mais brilho e cor, concebendo ainda, neste caso, lugar para mais dois nichos de imagens nas ilhargas.

O ático desenvolve-se em arquivoltas planas, o “*que constitui uma das características dos remates dos retábulos da época nacional [ou Barroco Pleno] da Diocese de Lamego*”³⁸, surgindo entre as aduelas painéis relevados com folhas de acanto e cabeças aladas. Esta solução, que permite reduzir a área de construção do retábulo em profundidade, justifica-se com facilidade nos espaços necessariamente exíguos das capelas particulares, mas percebe-se que foi também opção para as igrejas da Diocese de Lamego, o que a torna numa opção de gosto dos encomendantes e artífices locais³⁹. Neste retábulo a profundidade é obtida apenas através do avanço das quatro colunas em relação ao plano testeiro e do recuo do nicho central, onde figura o orago. A planta recta, daqui resultante, lembra ainda os retábulos do Proto-barroco. O mesmo não se passa em relação aos motivos, em maioria constituídos por enrolamentos acânticos, que são esculpidos em alto-relevo, abandonando a execução da gramática decorativa em *baixinha* ou médio relevo do Proto-barroco.

O horror ao vazio, outra característica do Barroco, e por conseguinte do Estilo Nacional, é aqui cumprido através do preenchimento com folhas de acanto de todas as superfícies disponíveis do retábulo, não poupando pilastras, entablamentos e predelas, submetendo agora a arquitectura do retábulo à escultura. Nas ilhargas do ático desenvolvem-se florões entre folhas de acanto enroladas. Esta solução aparece replicada em mais capelas particulares da região, como a de Nossa Senhora dos Remédios, em Tarouca, ou Nossa Senhora da Esperança, em Magueija.

O altar procura preencher toda a parede testeira, inclusive o ático, adaptando-se este ao perfil curvo da cobertura (**Fig. 3**). Os arcos de volta perfeita, continuando as colunas torsas e ligados por aduelas, ajudam a dar unidade ao retábulo e são o maior contributo, em termos de novidade, para o ático do período do Barroco Pleno em Portugal. Esta é uma característica que o diferencia das soluções congêneres da talha retabular executada pelas oficinas de Espanha. Por norma estas construíam altares cuja estrutura do remate era dominadas por edículas, ou nichos, remetendo para as aletas a função de acompanhar o perfil da abóbada do templo. O retábulo espanhol experimentou ainda, nesta fase, “*«marchetones» verticais unidos à parede da ábside*”⁴⁰, mas sem recorrer aos arcos concêntricos ligados por aduelas.

As colunas torsas de seis espiras encontram-se revestidas com a habitual folha de videira⁴¹ do estilo nacional onde a simbólica fénix⁴² debica cachos de uva, e os também usuais *putti*, que nos nichos laterais e no cimo do ático assumem já poses serpentinadas de anjos voantes

³⁷ “O conceito da unidade, realizado na talha dourada dos retábulos, alargou-se para abranger a capela-mor e, depois, o resto do interior da igreja”. SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 79.

³⁸ QUEIRÓS, Carla Sofia – Francisco Rebelo: um artista beirão ao serviço da diocese de Lamego. In FERREIRA ALVES, Natália Marinho, coord. – *A Encomenda. O Artista. A Obra*. [S.l.]: CEPES, 2010, p. 114.

³⁹ Vd. *Ibidem*, pp. 117-120.

⁴⁰ SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1963, p. 71.

⁴¹ Esta recorda-nos a *metáfora da videira* em que essa planta é o corpo de Cristo, cujos ramos, que frutificam, são os seus seguidores. (Jo 15, 5) “Eu sou a videira verdadeira e Meu Pai é o agricultor. Toda a vara que em Mim não dá fruto, Ele corta-a, e limpa toda aquela que dá fruto, para que dê mais fruto. (...) Eu sou a videira, vós as varas; quem está em Mim, e Eu nele, esse dá muito fruto; porque sem Mim nada podeis fazer.” *BÍBLIA Sagrada*. 8.ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1978, p. 1426.

⁴² A Fénix, como a ave que renasceu das cinzas, representa simbolicamente a ressurreição, enquanto que as uvas representam o sangue de Cristo uma vez que estão na génese do vinho que o representa.

segurando grinaldas com carácter mais dinâmico e interventivo na cena, a lembrar o tipo de postura que irão adquirir nos retábulos joaninos⁴³ ou barroco final. O mesmo se passa com as imagens das mísulas laterais que sustentam as colunas onde aparecem já pequenas figuras que lembram Atlantes, que mais tarde se irão impor no estilo joanino.

Predomina o douramento por todo o retábulo, não se verificando qualquer policromia ou imitação de mármore no corpo e ático do retábulo. A sua execução, que rondará o ano de 1727, exprime todas as características do Barroco Pleno, numa altura em que o Barroco Final estava a implantar-se na região norte do país com a execução, nesse mesmo ano, de um dos seus maiores exemplares – o retábulo da Sé do Porto. Este momento de transição entre as duas fases do Barroco é perceptível na talha das molduras das paredes laterais. A que enquadra a pintura com a *Fuga para o Egipto*, do lado do Evangelho, já estrutura a gramática decorativa em torno de elementos do Joanino, como sejam penachos, rosas, *bouquets* de flores, medalhões ou conchas (**Fig. 5**), enquanto que na outra moldura, do lado da Epístola, apesar de aparecerem alguns desses elementos, estes estão estruturados em torno de enrolamentos de acanto, que dominam toda a decoração, onde surgem fénixes que os debicam, situação comum na talha do Estilo Nacional. O gosto conservador em centros de arte periféricos, como Tarouca, reflectiu-se no uso prolongado de elementos de períodos do passado em fases posteriores. Na região de Lamego um desses motivos decorativos, recorrente no maneirismo, teve amplo uso durante o Estilo Nacional. Ainda que com certas diferenças, no intradorso do arco do nicho central do altar surgem motivos geométricos, entrelaces com perlados, recordando a gramática decorativa do retábulo maneirista e proto-barroco. Reflectindo o gosto barroco pelo horror ao vazio, os elementos serpenteados estão preenchidos por pequenas pérolas, mas o desenho de base advém-lhe da fase maneirista, sendo no entanto este um dos motivos mais replicados na região para decorar frisos, nomeadamente molduras de tectos de caixotão do período do Barroco Pleno.

A permanência de receituários estéticos do passado, também na talha, não significava menor desvelo na sua concepção. Esta arte reformada servia em primeira instância os propósitos da liturgia tridentina, o que lhe impunha um carácter iminentemente funcional. A este propósito veja-se o cuidado que foi posto no frontal de altar desta capela, onde os painéis que imitam tecido são amovíveis, tendo cores diferentes (branco numa face e verde na outra) para poderem ser mudados de acordo com a época litúrgica⁴⁴. Assim, o tardo do frontal escondia a cor que não era propícia ao calendário litúrgico. A talha desta capela revela-se neste detalhe como sendo pensada de raiz ao pormenor, com grande intencionalidade litúrgica.

⁴³ Tal como outros retábulos de capelas particulares da região, também este revela um certo atraso em termos de estilo para a época em que terá sido executado. Apesar de denunciar algumas características do que de viria a ser o estilo posterior, como o uso da concha no frontal ou dos já referidos anjos em poses serpentinas, este não deixa de se afirmar como exemplar do Estilo Nacional numa época em que já se manifestava o joanino em outros centros artísticos menos periféricos. De facto, a execução do retábulo de Nossa Senhora da Nazaré terá rondado o ano de 1727, uma vez que foi reedificada nessa data por “Francisco Pereira de Almeida, sargento-mor de Lamego, que a mandou azulejar, dotar de retábulo de talha e enriquecer o apainelado do tecto com cenas da vida de Nossa Senhora”, enquanto que nesse mesmo ano era já executado o retábulo plenamente joanino da capela-mor da Sé do Porto. COSTA, M. Gonçalves da – *História do Bispado e Cidade de Lamego*. Braga: [s.n.], 1982, vol. 3, p. 569.

⁴⁴ Nas Constituições Sinodais de Lamego, publicadas em 1683, obriga-se a que “haja Ornamentos inteiros, para as Missas solenes, pelo menos, hum de cada hũa das cores sobreditas, hum Pluvial (...) & Frontaes necessários”. PORTUGAL, D. Miguel de – *Constituicoens Synodales do Bispado de Lamego: 1639*. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1683, p. 303.



Fig. 5 – Moldura de talha da capela de N. Sra. da Nazaré, em Carvaz, com rosas, conchas, plumas e *bouquets* de flores que emolduram a pintura da *Fuga para o Egito*. À esq. alguns dos azulejos de figura avulsa que revestem as paredes da capela.
(Fotografia do autor: 2014)

Conclusão

O interior da capela particular de Nossa Senhora da Nazaré, em Cravaz, reflecte um modelo de “*obra de arte total*” concebido no espaço português de Seiscentos, conjugando as diversas artes da pintura, talha e azulejaria. Embora obedeça a um programa iconográfico cuidado e complexo, onde o propósito é enaltecer o Criador e justificar a liturgia da Igreja Reformada, o seu interior pretende induzir no crente o esplendor e aparato dignos da divindade e só possível de proporcionar por aqueles que tinham posses para tal, neste caso uma das famílias *principais* da localidade.

Apesar de periférica, em termos de centro artístico, a arte desta capela não deixa de reflectir boa apreensão de modelos mais eruditos, como os glosados nos abastados conventos da capital do país, adaptando ao modelo certas especificidades locais, como o uso do tecto de caixotão para a cobertura. Outra característica local prende-se com o uso de um ático plano, onde se desenvolvem as habituais arquivoltas do Estilo Nacional que rematam o altar junto da abóbada, modelo de concepção lusitana e que o diferencia dos retábulos coevos espanhóis. Ainda que reflectindo alguns atrasos temporais, em termos de estilo para a época em que foi edificada, a sua arte não deixa de reflectir o fim último a que se prestou – o suporte da retórica de um catecismo permanente. Tal é visível no pragmatismo que reflecte a representação dos Mistérios do Rosário no seu tecto, ou a possibilidade de alterar facilmente a cor do frontal de altar, em função da época litúrgica.

A grande superfície dourada da talha conjuga-se com a pintura e o azulejo (**Fig. 5**), este de figura avulsa, sem significado religioso aparente, mas que proporciona à arte saída de um *Triunfalismo Católico*, e agora num *Barroco Pleno*, a possibilidade de maior aparato e, por

consequente, louvor a Deus. A junção das diversas artes e principalmente o alargamento do altar de talha para as ilhargas muito contribuiu para esse aspecto. Aqui reside a maior importância do retábulo Barroco.

Percebe-se através destas obras de encomenda particular que as oficinas de mestres entalhadores respondiam, quer às grandes encomendas do reino, quer às de menor escala, com o mesmo afinco, resultando nestas capelas espaços onde as artes se equiparavam às dos restantes templos públicos locais.

Lo profano visita lo sacro:

La *chinoiserie* en los retablos canarios del siglo XVIII

David Martín López¹



Este trabajo de marcado carácter holístico pretende aproximarse a un complejo campo de análisis sobre la influencia de la *chinoiserie* y otros elementos de la estética rococó en Canarias a través de la decoración en la retablística del archipiélago a mediados del siglo XVIII. El gusto francés imperante en la sociedad insular marcó buena parte de la renovación estilística de los retablos y demás elementos litúrgicos, apreciable por el reiterado uso de la imitación al lacado rojo y los dorados, con flores y decoración chinesca.

Canarias: un contexto geográfico y cultural complejo

La encrucijada de caminos y de referencias estéticas que supone las Islas Canarias a lo largo del siglo XVII y XVIII sirven de contexto cultural y geográfico singular para esta reflexión. En ocasiones cuando se habla de Canarias, dentro del contexto español o ibérico en general, se tiende a relacionar rápidamente, de forma inconsciente, con términos como periferia, lejanía de la metrópoli y aislamiento.

Sin embargo, el Archipiélago durante el siglo XVII y XVIII vive un esplendor cultural y comercial que lo sitúan no solo metafóricamente en el corazón de Europa: sirva de ejemplo la existencia de una Compañía Británica de Vinos de Malvasía en Londres *The Canary Company* en 1664 bajo el auspicio del rey Carlos II de Inglaterra² o, ya en el siglo XVIII, una elite insular en la corte española, la denominada “constelación canaria” en Madrid tal y como escribe José de Viera y Clavijo en *El Nuevo Can* (1800), una compilación de octavas reales dedicadas a trece canarios ilustres en la Corte de Madrid³. Entre esa pléyade canaria destacan los ingenieros –como Agustín de Bethencourt y Castro– y diplomáticos –Bernardo de Iriarte y Domingo de Iriarte– por Europa, destinados especialmente en las cortes de Francia, Austria y Rusia. No en vano, y dentro de ese contexto, libros prohibidos por la Inquisición como la

¹ Profesor del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación HUM-222: *Patrimonio arquitectónico y urbano en Andalucía*.

² John Mair, *Book-Keeping Moderniz'd or Merchant-Accounts. The Trade in Great Britain* (Edimburgo: A. Kincaid & W. Creech, 1773), 393.

³ La edición con los dibujos de Antonio Pereira Pacheco y Ruiz de José Viera y Clavijo (1805), se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna.

edición príncipe de la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, actualmente custodiado en la Biblioteca del Fondo Antiguo de la Universidad de La Laguna y perteneciente a las estanterías del marqués de Villanueva del Prado, Alonso de Nava y Grimón, eran habituales en las bibliotecas particulares de la alta nobleza de Tenerife, Gran Canaria y La Palma.

Por tanto, y lejos de cuestiones más o menos baladíes, puede afirmarse que Canarias en este periodo poseía influjos sincréticos de modernidad de estilos y estéticas difícilmente visibles en otras partes de España –si exceptuamos Sevilla, y posteriormente Cádiz, o la Villa y Corte de Madrid–. En Canarias, salvo algunos casos determinados, como consecuencia de la incorporación de piezas traídas de México, La Habana⁴, Perú, Colombia o Ecuador, las influencias estéticas prioritarias vendrán en su mayoría de Europa, especialmente de Francia, Gran Bretaña, Italia, Austria, Flandes y Portugal. Lo mismo sucederá con la *chinoiserie*, cuyos orígenes en cierta medida debemos situarlos en la Francia de mediados del siglo XVIII.

***Chinoiserie* ¿Redescubrimiento de Oriente?**

Bajo el concepto *chinoiserie* conocemos al conjunto de elementos orientalistas, principalmente chinos y japoneses, en boga en la cultura galante del siglo XVIII en Europa. En verdad, no es lugar ni foro, por motivos de extensión, para adentrarnos pausadamente en las disquisiciones histórico-artísticas del término *chinoiserie*⁵. Su nombre proviene del francés, *chinería* en español, y su significado *grosso modo* sería “hacer a la manera chinesca o china”. Se trata de un fenómeno que, desde nuestra perspectiva, es netamente europeo y se entiende implícitamente el hecho de estar manufacturado por o para Europa.

Aunque la amplia historiografía sobre la materia se centra en el periodo de una cultura pre-rococó y rococó, en ocasiones el término ha sido empleado para distinguir esta forma de impregnación de lo chinesco en otros contextos, cronologías, artes y estilos, como el caso de la llamada *chinoiserie islámica* producida en Irán tras la ocupación mongola en el siglo XIII⁶.

La fascinación por Oriente en Europa a principios del siglo XX era tal que hasta reyes como Leopoldo II compran en 1905 para Bélgica una *Torre Japonesa* y el *Pabellón chino* de la *Exposición Universal de París* de 1900. El gusto japonés y oriental estaba en boga en la cultura, en la moda europea y en el arte. Kimonos, muebles, haikus, litografías japonesas inundaban Francia desde que las pinturas de grandes maestros como Katsushika Hokusai (1760-1849) se hicieron famosas. Sin embargo, esta admiración de lo chinesco aunque puede parecer originaria en el anterior siglo de las Luces, cuando Japón y Oriente –por ende– se descubre en la Europa alemana y prusiana afanada por conocer el secreto de la porcelana, proviene de mucho antes. En verdad, el mundo ibérico conoce incluso centurias atrás⁷ los aspectos del exotismo asiático, netamente chinesco, y se convierte en su principal exportador e imitador.

⁴ Jesús Pérez Morera, “El arte de la Platería en Cuba. La plata labrada y la filigrana” en *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte*, Tomo II, Juan Miguel González Gómez y María Jesús Mejías Álvarez eds. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2009), 427-468.

⁵ Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration* (Nueva York: Scribner, 1977).

⁶ Es un interesante proceso de fascinación desde Oriente para Oriente, el exotismo producido por China y su impacto en el arte de Irán. Cfr. Yuka Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009).

⁷ David Almazán Tomás, “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo”, *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 18 (2003): 83-106.

Tras la llegada de San Francisco Javier (1506-1552) a Japón a mediados en 1549⁸, las influencias de la cultura nipona en Europa no cesan a lo largo de las siguientes centurias⁹, y eso se traduce en una gran cantidad de bienes importados desde Oriente. Bien es sabido que el comercio español en el Pacífico utilizó normalmente la ruta de Manila vía México a Sevilla. No obstante, al puerto de Manila como sugiere Alberto Baena, también llegan barcos de comerciantes portugueses procedentes de Macao, Nagasaki e incluso Goa, por lo que muchos de los biombos y elementos lacados entendidos como filipinos y mexicanos, pudieron venir del oriente portugués¹⁰.

El siglo XVIII vive la pasión por lo oriental desde Rusia, Centroeuropa a Italia, destacando un foco siciliano y napolitano, territorios que, por otra parte y culturalmente, estaban vinculados a la corona española. Mientras los tejados austriacos se convierten en pseudo-pagodas –e incluso llegan a Portugal de la mano de Carlos Mardel–, y en Dresde el *Castillo de Pillnitz* parece una versión europea de la *Ciudad Prohibida*, un sinfín de obras se reparten por Europa bajo una misma estética: la *Casa china* (1755-1764) de *Sanssouci* obra de Johann Gottfried Buring (1723-1788) o la *Gran Pagoda* (1761) de *Kew Gardens* de William Chambers (1723-1796), y el interior de numerosas residencias usan papeles pintados y sedas con elementos chinoscos. Así, gabinetes como los de porcelana del *Palacio Real de Aranjuez* –Aranjuez– o la *Sala Gasparini* (1770-1775) del *Palacio Real de Oriente* –Madrid–, o la *Sala china* de la *Casa Ínsua* o *Solar dos Albuquerque*, mandada a construir en 1780 por Luís de Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres, son buena muestra de cómo lo oriental en cualquier tipo de soporte inunda las paredes y la atmósfera de sofisticación europea en ambos países. Y es que esta especie de capricho o divertimento arquitectónico, actuaba también con el efecto sorpresa hasta la intimidad de un sagrario tinerfeño como veremos a continuación.

La *chinoiserie* en Canarias producto del sincretismo

Centrándonos en nuestra época y contexto geográfico, la *chinoiserie* podría decirse que es tanto un subgénero de la cultura galante como un estilo imitativo, que no copia exactamente las formas orientales sino que las adapta –en forma y contenido– al gusto y clientela europea. En realidad, y desde la perspectiva canaria, su origen en las Islas y los elementos decorativos que podemos apreciar en ellas responden al sincretismo comercial anteriormente sugerido, con un alto gusto por la moda rococó francesa aunque hay implícitas otras peculiaridades en ocasiones netamente portuguesas. Como bien sugiere el profesor Castro Brunetto, el término rococó descontextualizado de París –es decir, no de Francia– prácticamente carece de su estricto sentido¹¹. La cultura del salón, de la tertulia y el intimismo en oposición a la monumentalidad, y todo lo que gira al rococó más allá de la ornamentación más o menos mimética no se da fuera del ámbito cortesano parisino en la misma medida. Hecha esta matización, el término rococó desde otros contextos historiográficos tiene un significado más descafeinado, desprovisto de

⁸ Rie Arimura, “Las misiones católicas en Japón (1549-1639): análisis de las fuentes y tendencias historiográficas”, *Anuario de Investigaciones Estéticas*, UNAM (2011): 55.

⁹ Para una mayor comprensión del fenómeno cultural de Japón en Europa, cfr. Pilar Garcés García (coord.), Lourdes Terrón Barbosa (coord.): *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*. Madrid, Peter Lang Publishing Group, 2013.

¹⁰ Alberto Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII)”, *Anuario de Estudios Americanos*, 69, 1 (2012): 31-62.

¹¹ Carlos Javier Castro Brunetto, “Crítica al uso del término Rococó en el caso de Brasil”, en Carlos Javier Castro Brunetto, *Arte barroco. Una revisión desde la periferia*. (Santa Cruz de Tenerife: Fundación Mapfre Guanarteme, 2004), 59-78.

toda la fuerza simbólica, política y cultural como revulsivo del último barroco y clara manifestación de la cultura galante.

Francia, primer y principal referente sin lugar a dudas de la modernidad y renovación estética, cuna de los Borbones y de esta moda durante el rococó, que rápidamente pasa de la porcelana al textil y al resto de elementos decorativos, será la fuente de inspiración para los decoradores y retablistas canarios que deciden adaptar en viejos y nuevos retablos el sentido galante de una decoración profana en el espacio sagrado. El otro foco, y en menor medida para el caso canario, sería el portugués, de influencia oriental por la vía de las colonias del imperio como Macao, y el otro lugar, México, como referente de las fórmulas estéticas del lacado oriental proveniente de Filipinas y manufacturado en México con nuevas soluciones estilísticas.

Así, se podría decir que este influjo oriental de doble o triple vertiente, se funde sincréticamente en Canarias, con una notable producción propia de estilos imitativos de las piezas “originales” de *chinoiserie* llegadas por el Mar. Uno de estos ejemplos podría ser el apreciable en el Oratorio privado de la familia Ponte –Villa y Puerto de Garachico, Tenerife–, donde existen algunas piezas –basas contorneadas– que recuerdan las lacas¹² japonesas –de color negro y figuras o paisajes en dorado– llegadas a Portugal desde el siglo XVI.

En el Archipiélago composiciones de gusto francés y británico, junto con el conocimiento de muebles orientales traídos de colonias portuguesas, además de los propios confeccionados bajo patrones similares existentes en América, generan todo un repertorio de lo oriental desde el Occidente atlántico de una forma singular y moderna. En este sentido debemos sugerir, como ya fue apuntado por el profesor Alfonso Trujillo¹³ la importancia de los libros de Thomas Chippendale en 1754 en la difusión de las formas y tendencias chinescas en la cultura europea¹⁴.

Previo a los recursos del clasicismo ilustrado muy presente en las Islas Canarias en décadas posteriores, y en ocasiones incluso coexistiendo en tiempo, la arquitectura retablística canaria cuya iconografía había sido normalmente religiosa y floral se nutre de estos elementos de lo profano, exóticos y modernos, ajenos a la cultura religiosa del momento en el contexto español salvo contados ejemplos –Iglesia de San Juan de Letrán, Jerez de la Frontera o la hacienda del Algarbejo en Alcalá de Guadaira¹⁵, Sevilla–, País Vasco, Tui, Valencia etc.

El gusto cortesano de lo exótico, aparecido en mobiliario profano occidental visita el espacio sagrado europeo. Muebles de sacristía, sagrarios portátiles, armarios y alacenas, sillas, mesas, etc. podemos apreciar como nuevo arte suntuario en las parroquias más refinadas. El retablo tampoco será ajeno a dicha moda. El retablo en Canarias, presenta a lo largo de su historia una serie de peculiaridades geográficas y geomorfológicas insulares que devienen en ciertas tipologías¹⁶. Si en un primer momento entroncan con la raíz castellana y andaluza, de cierto manierismo compositivo, la pervivencia de los modelos barrocos a lo largo del siglo XVII

¹² El lacado o laqueado japonés es una técnica milenaria para revestir maderas e incluso cueros, con la sabia extraída del *árbol de la laca*, nombre del que derivará posteriormente cualquier mobiliario revestido con ésta.

¹³ Alfonso Trujillo Rodríguez, *El retablo barroco en Canarias*, vol. 1 (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977), 201.

¹⁴ La propia historia del mobiliario en Canarias tiene claros referentes casi miméticos del posterior estilo Chippendale deseados por la burguesía insular y extranjera residente en el Archipiélago, que derivaron posteriormente, ya en el siglo XIX a un sincretismo singular dentro de la ebanistería romántica de algunas Islas, principalmente Tenerife.

¹⁵ Álvaro Recio Mir, “Notas sobre el cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla”, *Laboratorio de Arte*, 14 (2001): 87-101.

¹⁶ María de los Ángeles Tudela Noguera y Dácil de la Rosa Villar, “Tipología constructiva y formal del retablo barroco en la isla de Tenerife. Canarias”, *Bellas Artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, 6 (2008): 13-36.

y XVIII será una constante hasta que la fuerte influencia del clasicismo ilustrado y reformista de párrocos, prelados y comitentes. Estos impondrán que en buena parte los altares mayores del Archipiélago se relegue el retablo en pro del tabernáculo, o incluso se integre como tal en interesantes soluciones apreciables en el altar mayor de la parroquia de San Juan Bautista de El Farrobo de la Villa de La Orotava (1787) o de la parroquia de Santa Ana de Garachico (1799), obras diseñadas por el ingeniero José de Bethencourt y Castro Molina¹⁷. Pero hasta en estas fórmulas clasicistas, hay huellas y rocallas que recuerdan, principalmente en caso de San Juan Bautista de El Farrobo, las técnicas y dorados propias de la *chinoiserie*, atendiendo al tabernáculo.

Aunque no sean de facto una *chinoiserie*, y hasta cierto punto serían *chinoiseries* conceptuales, en Canarias existen muchas obras que por gusto o por propia técnica, sobre fondo rojo, negro o verde, pintura dorada o blanca para hacer pequeñas flores y decoraciones minuciosas, ligeras y expresivas, generan un sentido estético nuevo e imprimen un carácter moderno, de moda si se permite la expresión semejante al que se deriva en el propio mundo profano: vajillas, vestimenta, cortinajes y telas, alfombras, mobiliario, y en menor medida, la platería y orfebrería de uso particular¹⁸.

La historiografía insular contó con un investigador pionero en el retablo barroco español a finales de la década de 1970, Alfonso Trujillo Rodríguez (1932-1979), que analizó en dos volúmenes las tipologías y fórmulas del retablo barroco en Canarias, dedicando especial atención a las singularidades casi específicas de género y composición que se daban en el Archipiélago. Entre ellas, y bajo el contexto conceptual del rococó, término en boga en aquel momento, creó un capítulo dedicado al retablo *rococó chino* en Canarias. Si bien el término podría a día de hoy ser cuestionable, Alfonso Trujillo tuvo con esta medida una voluntad esclarecedora digna de todo reconocimiento y admiración, puesto que dentro de los parámetros de ese supuesto *rococó chino* el historiador del arte podía definir un tipo de decoración muy peculiar y extendida en las Islas, que de otra forma quedaría huérfana de tipificación.

Uno de los ejemplos paradigmáticos que citaba como el retablo *rococó chino* y que Alfonso Trujillo bien databa alrededor de 1742 es el existente en la capilla de la Venerable Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife. En los escritos de la época se especificaba que los hermanos franciscanos de la Orden Tercera de Santa Cruz habían hecho un “retablo de follaje”. En realidad, esta escenografía vegetal pintada en enjutas y en el ático del retablo dotada de colores pasteles, azules, rosados, grises, rojos y verdes, genera una tipología de retablo voluminoso al efecto del *trompe l’oeil* aunque su factura lignaria sea prácticamente plana.

Es necesario hacer un inciso sobre esta cuestión de “lo plano”. Los retablos canarios son mayoritariamente lígneos, salvo contadas excepciones en piedra arenisca –iglesia de Santa María de Betancuria, Fuerteventura– o plata –Real Santuario del Cristo de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife–. A raíz de la deforestación provocada por incendios y saturación de los bosques de cedros y *pinus canariensis* para la fabricación de cubiertas, puertas, ventanas y balcones, tan característicos de la arquitectura mudéjar del Atlántico, la escasez de nueva madera en el siglo XVIII, y las técnicas del trampantojo que habían resultado

¹⁷ Manuel Rodríguez Mesa, *Un canario al servicio de Carlos III. José de Bethencourt y Castro* (La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1988), 129-130.

¹⁸ Esta orfebrería en el siglo XVIII tiene un marcado gusto británico, de cierto clasicismo compositivo y en ocasiones con motivos rococó, con orfebres locales como los plateros de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna.

tan eficaces en techumbres y falsas cúpulas, dan paso ahora al uso como maderas recortadas con rocallas y motivos vegetales fingidos de un extraordinario valor.

Esta singularidad inaugura una serie de retablos similares visibles a mediados del siglo XVIII como la capilla de la Orden Tercera franciscana de Icod de Los Vinos o el *retablo de Nuestra Señora de El Amparo* en la misma localidad tinerfeña. En Fuerteventura, encontramos manifestaciones singulares de este gusto tardobarroco, con un claro componente de verticalidad en detrimento de la habitual horizontalidad de las tipologías retablísticas, lo que invita a Alfonso Trujillo a denominarlo *retablo apaisado majorero* – gentilicio insular de Fuerteventura –¹⁹. El dedicado a la patrona de la Isla, la Virgen de la Peña en la Vega de Río Palmas (1755), posee claras manifestaciones de delicadas fórmulas de *chinoiserie* y rocalla en el marco de su hornacina realizadas en 1769, donde se protege la pequeña imagen de alabastro.

Los lacados de color rojizo, verdes y azulados junto a las propias *chinoiseries* se ponen de moda en las principales parroquias e iglesias de las Islas, principalmente en Tenerife – la iglesia de San Juan Bautista del Farro y san Agustín de La Orotava, San Marcos de Icod de Los Vinos, Santa Catalina de Tacoronte–, La Palma –Convento de San Francisco, El Salvador, Nuestra Señora de Los Remedios en Los Llanos de Aridane –, Gran Canaria –*retablo de San Miguel*, ermita de San Telmo, Las Palmas o la *capilla de San José* de la Iglesia de Santa María de Guía (c. 1735), Guía–, aunque existen casos significativos en las otras Islas, como Fuerteventura –*retablo de San Francisco Javier* en Las Pocetas o el paradigmático *retablo mayor de San Miguel* de Tuineje, con las escenas de la batalla entre británicos y majoreros de 1740

En La Palma aparecen dos ejemplos significativos de finales del siglo XVIII, con un tipo de dibujo a modo de *chinoiserie* sobre fondo blanco, que recuerdan a piezas apreciables con técnicas similares en Antequera, que imitaban a la cerámica de Delft²⁰. Así, el *retablo del Niño Jesús* de la iglesia de San Blas en la Villa de Mazo, dorado en 1782 y el *retablo del Sagrado Corazón* de la parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma – proveniente del exconvento de Santo Domingo de la misma capital palmera –, poseen escenas policromadas sobre fondo blanco beige. En el caso del actual *retablo del Sagrado Corazón* y en origen conventual, *retablo de San Joaquín*, las escenas son pintadas en azul, con la línea del dibujo, sin otra policromía. Dos damas conversan tranquilamente en un jardín campestre mientras un joven caballero, con espada en mano, intimida la afable conversación y se abalanza sobre la dama para implorar su amor. En esta ocasión podríamos decir que la escena de lo galante y el amor profano intimista del rococó sí visita la predela religiosa en una inusual y atrevida forma.

Si bien lo más habitual de cartelas y decoraciones chinescas es el marcado gusto por los motivos orientales. Composiciones con pagodas, aves exóticas y personajes orientales se entrelazan con caballeros cortesanos europeos, campesinos y cazadores; elementos campestres y paisajes bucólicos que aparecen en dorado y negro sobre un fondo rojo representan un gran repertorio ornamental en hornacinas y faldones, predelas y sotabancos, además de frontales de altar de extraordinario valor –como las escenas de caza y puentes, doradas sobre fondo rojo del frontal del *retablo de Nuestro Señor del Huerto*, en la iglesia de San Francisco, Puerto de la Cruz, Tenerife–, manifestación de un gusto nuevo imperante durante una época de influencias y permeabilidades culturales muy sugerentes.

¹⁹ Alfonso Trujillo Rodríguez, *op. cit.*, 202.

²⁰ Agradezco la información sobre los retablos dieciochescos de la ciudad malagueña de Antequera al historiador del arte Miguel Ángel Manjón.

En las islas de realengo Tenerife, La Palma y Gran Canaria, y en menor medida en La Gomera y Fuerteventura, encontramos diversas manifestaciones del siglo XVIII en retablos y otras piezas de mobiliario litúrgico con esta perspectiva chinesca. Especialmente significativas resultan algunas manifestaciones elaboradas a posteriori con la técnica imitando a los lacados, con escenas en dorado sobre fondo rojo, en retablos del siglo XVII cuya estética y policromía resultaba retardataria en los nuevos gustos impuestos por la sociedad aristocrática y burguesa del momento.

Así, ejemplos como el *retablo de Nuestra Señora de la Concepción* en la iglesia de San Marcos de Icod de Los Vinos (c. 1690). Dos cartelas con lacado rojo y gallos, perros y motivos vegetales llaman la atención del banco puesto que su policromía y estilo son ajenos al resto de la composición.

Parecen efectuadas en el trascurso de otras actuaciones decorativas en la iglesia, sin embargo no existen muchas piezas chinescas en el templo que pongan de manifiesto un travestismo del conjunto sacro. Surge la disyuntiva al saber si estamos por tanto ante fórmulas realizadas a posteriormente en retablos previos, del siglo XVII adaptándolos a al nuevo panorama del siglo XVIII o se trata del probable gusto chinesco anterior, vía galeón de Manila, que permitiría esta conjunción ornamental previa. En realidad, en Canarias podemos encontrar ambos casos. Un estudio pormenorizado permitiría aclarar estas manifestaciones en buena parte de los ejemplos más enigmáticos.

Lo mismo sucede en el importante retablo mayor de esta iglesia (**Fig. 1**), dorado y policromado en el último tercio del siglo XVII por Juan Ixcrot –también denominado Escrote– que murió mientras lo concluía, terminándolo su hijo Jorge Escrote. Puentes, árboles y casas sobre fondo lacado rojo encontramos en el banco del retablo. Las dimensiones de la arquitectura están en consonancia con el propio retablo, y por eso la paleta del artista puede, siempre en la predela, permitirse ciertos aires de expresionismo en su trazado – sobre todo en el río y las mariposas–. Una pincelada ligera y nada tímida con respecto a otras *chinoiseries* que pueden observarse en las Islas.

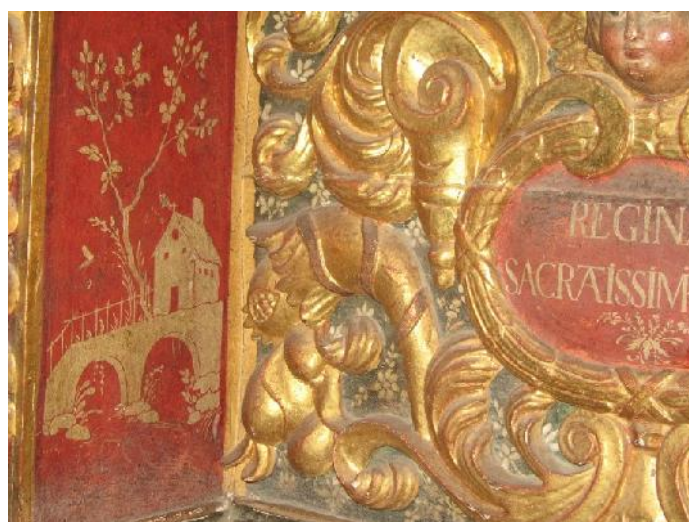


Fig. 1 - Chinoiserie. Banco del retablo Mayor de San Marcos. Último tercio del siglo XVII.
Parroquia de San Marcos de Icod de Los Vinos, Tenerife.
(Fonte: CJC)

De grandes dimensiones pero distinta factura, más preciosista, encontramos en Santa Cruz de Tenerife, en su parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, un banco cuyo refinamiento de la técnica chinesca y colores nos hablan de una exquisitez ilustrada de artista y comitentes.

Se sitúa en la predela de un gran retablo de composición compleja con estípites en la denominada *Capilla de los Logman* –hermanos y sacerdotes de ascendencia flamenca–. Realizada en fechas temprana del siglo XVIII, la capilla es un patronazgo de los sacerdotes quienes en 1720 solicitaron la construcción de una capilla bajo la advocación de Nuestra Señora del Carmen, cuyas obras finalizan en 1724 (**Fig. 2**). Sobre fondo dorado, el pan de oro de la *chinoiserie* resalta de forma soberbia. Escenas de paisajes seudo-orientalizantes, con ríos y arquitecturas con puentes y chimeneas –elemento recurrente en la mayoría de motivos–, esta composición inapreciable desde la distancia y muy discreta en todos los aspectos, viene a manifestar la estrecha connivencia del motivo pagano dentro del ámbito religioso, puesto que no hay que olvidar que los propios comitentes en este caso son sacerdotes distinguidos de la sociedad santacrucera. Esta cuestión dota y realza al conjunto de un significado propio de la exquisitez y la imbricación entre moda, gusto y refinamiento social de la vida cotidiana al retablo.



Fig. 2 - Capilla de Los Logman, retablo de Nuestra Señora del Carmen. Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife. Detalle de la predela con chinoiserie. c. 1724 (Fonte: CJC B)

En la misma parroquia de Santa Cruz, en su capilla de *San Pedro de los Clérigos* apreciamos un singular retablo (**Fig. 3**). En ella aparecen figuras vestidas a la china – especies de kimonos y sombrillas chinas – y campesinos europeos, en dorado y línea negra, sobre un fondo verde oscuro, junto a perros, flores y otros animales. Esta fórmula de verdes y azulados en vez del color lacado rojo será en ocasiones empleada por los retablistas canarios, dotando a los conjuntos una riqueza de policromía extraordinaria.

Este aspecto estético profano llega también a adentrarse en los espacios religiosos, no solo en la retablística sino en numerosos elementos del mobiliario litúrgico y decorativo de lo sagrado. Soluciones estéticas que no siempre son chinescas en el sentido estricto de la palabra. Por este motivo nos encontramos con muchas *chinoiseries* que bajo otras perspectivas no atlánticas podrían ser *sui generis*, puesto que carecen puntualmente de los elementos característicos como pagodas y puentes, sauces llorones, que son substituidos por escenas de cacería, aves exóticas americanas, ruinas y casas campesinas flamencas –molinos, casas con tejados holandeses–, etc. Queda en la retina de los encargados de dorar el retablo estos guiños al gusto galante y al divertimento paisajístico y floral un uso hasta ahora inusitado prácticamente en la retablística española, y del cual, debido a las transformaciones, restauraciones y pérdidas de elementos lignarios de predelas y sotabancos en cierta medida se pueden conservar muchos menos ejemplos de los que realmente fueron.



Fig. 3 - Retablo de San Pedro de los Clérigos. Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife (Fonte: CJC B)

En cuanto se refiere a mobiliario, de carácter litúrgico, se pueden observar algunos sagrarios y ostensorios, manifestadores y tabernáculos con elementos propios de las *chinoiserías*. Sagrarios portátiles como el del *Oratorio de los Ponte* en Garachico y otros enseres para reservar el Santísimo o ajuares de uso religioso. Curiosamente, este gusto de lo chinesco llega hasta el espacio más sagrado para el propio cristiano, como el lugar de la reserva del Santísimo ya fuera el propio Jueves Santo o los sagrarios de uso diario. Tal es así, que en el caso del tabernáculo de la iglesia parroquial del Dulce Nombre de Jesús del municipio tinerfeño de La Guancha, se conserva en el interior del mismo una pieza interesante de planta hexagonal a modo de sagrario de reserva en *chinoiserie* doradas y líneas negras, sobre lacado rojo. Según las fuentes documentales de la Cofradía del Santísimo fue construido y dorado en su interior en 1752²¹. Las escenas representadas son escenas típicas de la arquitectura y tradición canaria, representando una iglesia – posiblemente una abstracción simbólica del primitivo templo, con cubiertas a dos aguas–, varias casas, un árbol de grandes dimensiones –podría ser un pino canario, por el tipo de composición, robustez y copa–, y una serie de mariposas que revolotean por toda la escena. Claro ejemplo de esta visita de lo profano en la puerta de este sagrario-reserva. Esta misma fórmula de arquitectura canaria puede verse en el propio retablo mayor donde se ubica el tabernáculo, esta vez sobre fondo verde.

La misma conexión con cierta canariedad, aparece en el sotabanco del *retablo de San Juan Nepomuceno* de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de San Sebastián de La Gomera, datado en 1779²². Bajo la hornacina de la advocación del retablo, las palmeras canarias, muy características de La Gomera, inundan junto a sauces llorones y otros árboles japoneses toda la composición (**Fig. 4**). Llama la atención una arquitectura inventada – un palacio con torreón y un perímetro almenado sobre el que se elevan varios cipreses–. Al lado una casa canaria, un campesino vestido a la europea con utensilios de labranza y mulo de carga. Toda la escena con aves en el aire está circundada por una rocalla dorada.



Fig. 4 - Retablo de San Juan Nepomuceno. Parroquia de Nuestra Señora de La Asunción, San Sebastián de La Gomera, La Gomera. Detalle de la predela con chinoiserie. c. 1779. (Fonte: CJC)

²¹ Sebastián García Martín, "El retablo del Altar Mayor. Datos para el recuerdo", artículo histórico del patrimonio de la iglesia parroquial de La Guancha, en *Fuente de La Guancha*, 2003. Cfr. <http://www.fuenteделaguancha.org/paghtm2/rmayor1.htm> (Consultado: 20 de junio de 2015).

²² Alberto Darías Príncipe, *La Gomera. Espacio, tiempo y forma* (Madrid: Líneas Fred Olsen, 1992).

Otra cartela con esta misma fórmula aparece bajo la hornacina de San Antonio de Padua. Sin embargo, en esta ocasión, el torreón del palacio aparece con un mismo perímetro almenado pero con un tejado más puntiagudo a imitación de los existentes en el mundo oriental. Lo remata un estandarte ondeante sobre mástil. Un molino de viento y otra arquitectura terrera cierran el conjunto donde aparecen también cipreses y palmeras, aves y personas. Esta vez, un hombre con los mismos utensilios de labranza y diferente sombrero, y junto a él una persona con un fardo de carga al hombro y bastón en mano.

El molino es un motivo recurrente dentro de las fórmulas de la chinoiserie en Canarias. Así puede observarse en la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte en Tenerife. En esta parroquia existe un magnífico pequeño conjunto de marco con dosel de madera lacado en rojo que acoge a la vera efigie de la Virgen de Guadalupe. Todo el marco tiene una chinoiserie con cierto estofado, por lo que el dorado se resalta en ocasiones, especialmente en los pólenes de las numerosas flores del conjunto. Aves exóticas junto a mariposas rodean el marco, mientras que un molino de viento y un puente aparecen en la parte inferior marco-retablo. Otro marco con importantes chinoiseries en imitación a lacado rojo y negro será el cuadro de los Mártires de Tazacorte del presbiterio de El Salvador, Santa Cruz de La Palma.

En otro orden de cuestiones y dentro de los aspectos del mobiliario insular asociado al uso religioso, las bancadas de hermanos, para las hermandades y cofradías, dispuestas en lugares de importancia – cercanos al presbiterio, incluso en él, o creando un pasillo, siendo ésta una ubicación litúrgica posterior–, nos encontramos algunas sillas de factura simple, que mediante el color y la técnica de la chinoiserie ennoblecen la madera mediante las escenas caballerescas y paisajes exóticos.

Un buen ejemplo es el que pertenece a la iglesia conventual de San Agustín de La Orotava. En ella se conservaba –actualmente descontextualizada en el Museo de Arte Sacro de la iglesia matriz de La Concepción, La Orotava, Tenerife– una extraordinaria sillería corrida, de tres asientos individualizados con sus reposabrazos, y en sus respaldares los blasones de las familias Calderón, Mesa y Llarena²³ (**Fig. 5**).



Fig. 5 - Parroquia de Nuestra Señora de La Concepción, La Orotava, Tenerife. Sillones de los compatronos del Convento de San Agustín (Fonte: CJC.B).

²³Antonio Luque Hernández, *La Orotava, Corazón de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Ayuntamiento de La Orotava, 1998), 252.

Estos sillones imita al lacado rojo, con *chinoiserie* y escudos heráldicos de la *Hermanidad de las Doce Casas* de la Villa de La Orotava, eran los lugares ocupados por los compatronos del referido recinto. Las escenas en esta ocasión son caballerescas –con hidalgos con yelmo a caballo, con lanza en mano dispuestos a dar muerte a una especie de grifo o dragón–, en relación con la propia hidalguía de sus personajes, cabeza y primogénitos de las casas más importantes y patronos fundadores del convento.

En definitiva, y a modo de conclusión, este sucinto repaso por el patrimonio retablístico insular pone de manifiesto la importancia que tuvo en Canarias a lo largo del siglo XVIII. Trascendiendo diferentes estilos, el gusto estético asociado a cierto exotismo fue producto del propio sincretismo del Archipiélago y se refleja en estas pequeñas actuaciones doradas de gran inventiva y libertad de acción, frente a otras experiencias artísticas que debían seguir el rigor de la composición y el protocolo de lo sagrado.

Estas incidencias de lo profano en el ámbito sagrado, llegando incluso hasta el propio sagrario, denotan que no pueden ser consideradas como circunstancias meramente decorativas, sino que comportan un espíritu de modernidad nada sacrílego como para permitirse dichos divertimentos compositivos y arquitectónicos. Esta fusión, tal vez propia del gusto ilustrado forjado desde Francia e Inglaterra por los comitentes insulares encuentra en el patrimonio religioso un verdadero foco de expresividad e interés para futuras investigaciones pormenorizadas.

Parte IV
Património retabular:
Conservação, restauro, defesa e valorização



La intervención en retablos lígneos problemática y pautas de actuación

María José González López¹



Consideraciones previas

Los retablos son unos bienes culturales muy complejos ya sea por su diseño, concebido como una máquina arquitectónica capaz de adquirir grandes dimensiones, como por la diversidad de materiales que participan en su decoración y ornamentación. Si bien nos son muy próximos y familiares, pues estamos habituados a verlos decorando los testeros de nuestras iglesias, o de nuestras calles, siguen planteando importantes incógnitas, incluso para los profesionales que abordamos su estudio o tratamiento (**Fig. 1**). Cuando realizamos búsquedas de información para profundizar en su conocimiento, constatamos que sólo determinados aspectos, como los documentales y los históricos, se han venido estudiando con una metodología sistemática, centrada fundamentalmente en la catalogación, asignación de autorías o escuelas, clasificación tipológica, análisis formal, o estudio del contexto social (Belda Navarro, 1998 y Herrera García, 2001). La excepción, la constituye aquellos textos que se centran en su conservación-restauración, y aún en estos casos, son pocos los que conciben al retablo como un conjunto indivisible, anverso-reverso, y, menos aún, los que emprenden su intervención sobre una base cognoscitiva y operativa de la problemática global que presentan².

Esta situación ha propiciado que en las dos últimas décadas se hayan mantenido diversos encuentros internacionales y nacionales en torno al retablo, entre los que destacamos como más significativos: las Jornadas internacionales *Journées D'étude de la SFIIC. Retables in Situ. Conservation & Restauration*, organizadas por la SFIIC (Roubaiz, 2004) y *L'Europe de retables. Rencontre avec le patrimoine Religieux* (Le Mans, 2000); el Workshop *Taller de retablos*, organizado conjuntamente por The Getty Conservation Trust (GCI) y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), (2006) o los Encuentros y Jornadas nacionales en torno al retablo celebradas en el Puerto Sta. María (2005) y en Gea de Albarracín (2014). También, ha sido eje central de cursos internacionales y nacionales como el celebrado en

¹ Doctora en Bellas Artes. Investigadora responsable del Grupo de Investigación C&P. Profesora Titular. Universidad de Sevilla. Dirección profesional: Facultad de Bellas Artes, C/ Laraña nº 3. 41003-Sevilla. E-mail: baglioni@us.es

² Véase González-López, María-José, "Los retablos en Andalucía. Consideraciones sobre su estudio, investigación o intervención integral" en *Estructuras y sistemas constructivos en retablos: estudios y conservación*, ed. IVC+R Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals Valencia (2011): 131-145.

Cartagena de Indias, (2002) y en Sevilla (IAPH, 2014); así como objeto de grupo de trabajo de especialistas del sector como el *Grupo de trabajo de retablos* creado en el seno del Grupo Español del IIC (GEIIC, 2009). Todos estos encuentros entre profesionales del Patrimonio, ponen de manifiesto el interés y la preocupación por sistematizar su estudio, su intervención o su gestión. Resulta significativo que este bien cultural haya generado dos documentos específicos; me refiero al *Documento de retablos*, Sevilla 2002³ y a la *Carta de los Retablos*, Cartagena de Indias, Colombia 2003⁴. Su contenido fruto del debate y consenso entre especialistas del sector, evidencian una vez más, que los retablos siguen demandando un mayor conocimiento y atención.



Fig. 1 - Retablo Portada de la Capilla Sacramental.
Iglesia del Salvador, Sevilla, 2015.
(Fotografía de la autora)

³ Resultado del Workshop “Taller de retablos” organizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y The Getty Conservation Trust, celebrado en Sevilla en 2002. *El documento de retablos 2002*. Su contenido se puede consultar en la siguiente web (fecha de consulta 17 de abril de 2015): <http://www.iaph.es/sys/pdf/200706getty/enlace1.pdf>

⁴ Fruto del curso “Los retablos: estudios, proyecto e intervención” organizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional y celebrado en el Centro Iberoamericano de Formación (A.E.C.I.) de la ciudad de Cartagena de Indias, Colombia en 2002. Su contenido se puede consultar en la siguiente web (fecha de consulta 17 de abril de 2015). *Carta de los Retablos*, Cartagena de Indias, Colombia 2003: http://www.apoyonline.org/newsletter_archives_1317_es.htm

Situación actual Andaluza

Un análisis somero del estado de la cuestión en Andalucía pasa por considerar la formación de los especialistas encargados de su intervención. En nuestra Comunidad Autónoma, se concentra dentro de una de las materias que se imparten en los planes de estudios del nuevo Grado en Conservación-Restauración de Bienes Culturales desde el curso académico 2010-11 en las Facultades de Sevilla y Granada.⁵ Formación que resulta del todo insuficiente, para abarcar el creciente interés en la formación en esta tipología de bienes, como así lo demuestra el elevado número de alumnos que se han matriculan en los escasos cursos específicos sobre estos bienes que se han organizado en las últimas décadas ⁶.

Cuando analizamos la investigación en retablos en nuestras universidades, vemos que los retablos están escasamente representados como objeto de estudio, ya sea como línea de investigación en los grupos de investigación existentes en Andalucía, en proyectos de investigación oficiales o en los trabajos académicos en los distintos niveles (Trabajos Fin de Grado, Trabajos Fin de Máster o Tesis Doctorales)⁷.

En las líneas de investigación y temas de estudio, priman aquellas relacionadas con los aspectos históricos-artísticos, en detrimento de otras áreas más vinculadas con su conocimiento técnico o constructivo, con la tecnología de conservación-restauración, o con su estado de conservación. Por lo general, la investigación que se lleva a cabo, es consecuencia directa del proceso de intervención en un retablo determinado, donde se efectúa una investigación aplicada a los procesos de tratamiento que la obra, concebida como objeto singular, demanda. En estos casos la investigación suele estar promovida o ejecutada, por instituciones del Patrimonio, vinculadas con la Consejería de Cultura, con el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH); y en menor medida, con centros de investigación como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), o con empresas privadas que cuentan con infraestructura técnica y personal especializado.

Por las propias características de los retablos, su estudio, investigación e intervención, exige la constitución de un equipo de trabajo multidisciplinar integrado por profesionales que abordan, cada uno de ellos, aspectos considerados de interés para su conocimiento, en el más

⁵ En la actualidad queda englobada dentro de los contenidos generales de los módulos *Tratamiento de Restauración y Procesos de Restauración* del Grado en Conservación en Bienes Culturales de la Universidad de Granada y en los módulos *Tratamientos de Restauración I y II* del Grado en Conservación en Bienes Culturales de la Universidad de Sevilla.

⁶ Sin embargo estos bienes siempre han suscitado una demanda formativa específica. En ámbito universitario se ofertó, por la hoy extinta Licenciatura en Bellas Artes (Departamento de Escultura, Universidad de Granada), una asignatura específica sobre *Conservación y Restauración de retablos*, y en posgrado, por los cursos de doctorado: *El proyecto de conservación y restauración de retablos sobre soporte líneo: estructura y contenidos* (2004-05 y 2005-06). *Los retablos pictóricos y escultóricos: materiales, técnicas de ejecución y conservación* (2006-07 y 2007-08), promovidos por el Departamento de Pintura de la Universidad de Sevilla. No podemos olvidar los cursos de especialización sobre estos bienes que fueron promovidos por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH): *Investigación y técnicas aplicadas al conocimiento e intervención en retablos* (1998 y 1999), *El proyecto de conservación y restauración de retablos sobre soporte líneo: estructura y contenido* (2003), *Retablos: características particulares de su intervención* (2006), *El retablo técnicas y conservación* (2011) o el más reciente, me refiero al *Curso Superior de intervención en bienes muebles. El proyecto de conservación* (2013-14).

⁷ En la actualidad existe un único grupo de investigación (*Corpus de retablos y portadas en Granada y provincia*), en la Universidad de Granada, dedicado íntegramente al estudio de los retablos desde el ámbito de la Historia del Arte. Dos proyectos de investigación, ambos desarrollados por la Universidad de Sevilla: *Diagnóstico y conservación de los retablos de la baja Andalucía* del Departamento de Escultura e Historia de la Artes Plásticas y el proyecto de investigación promovidos por el IAPH en el que he colaborado activamente, *Taller. Metodología y aplicaciones para intervenciones en retablos de madera policromada* desarrollado conjuntamente con *The Getty Conservation Institute* (GCI)⁷ y varios trabajos de investigación: entre ellos 7 tesis leídas desde 1980 hasta la actualidad, todas ellas, con un claro enfoque histórico-artístico (base de datos TESEO), además de 1 trabajo fin de máster y 2 tesis doctorales en curso dentro del grupo de investigación que dirijo (Conservación del Patrimonio Métodos y Técnicas).

amplio sentido del término. En el estudio y en la intervención suelen coincidir de forma recurrente los siguientes perfiles: conservador-restaurador, historiador del arte, biólogo, químico, fotógrafo, delineante. En menor medida, se integran otros perfiles complementarios, como el técnico en conservación preventiva, el arquitecto, el radiólogo o el informático; sin embargo se echa en falta la incorporación de profesionales de campos afines; en particular, de artesanos especializados, como carpinteros, y personal auxiliar.

Los estudios que se llevan a cabo son muy diversos en función del objetivo que se persigue, los que con mayor frecuencia se describen son aquellos que sirven para proponer o sustentar la intervención del retablo en cuestión, citándose con mayor frecuencia los dirigidos a realizar el estudio histórico del bien, caracterizar los materiales presentes, identificar los agentes biológicos o microbiológicos de deterioro, definir el estado de conservación o, elaborar la documentación técnica complementaria.

Suelen quedar al margen los estudios que permiten conocer y evaluar la incidencia que ejerce en el estado conservativo del retablo, el estado del edificio o su entorno medioambiental. Es decir, aquellos estudios relacionados con conocer, localizar y evaluar, el origen de la mayoría de los daños que suelen presentar los retablos y cuyos resultados consienten, proponer soluciones correctoras factibles y eficaces. Al igual que tampoco se abordan aquellos ensayos, de laboratorio o in situ, que permiten poner a punto productos o evaluar tratamientos.

También, reseñar que en raras ocasiones vienen contemplados un grupo importante de estudios necesarios para asegurar la estabilidad y funcionalidad futura del bien, me refiero a aquellas investigaciones que permiten determinar su vulnerabilidad a los factores de riesgos a los que se ve sometido, entre los que desempeña un rol importante la función que desempeña de forma activa o pasiva, y menos aún, aquellos que consienten su valorización, o aseguran su mantenimiento con un programa específico adecuado a sus circunstancias. Por lo que podemos concluir que, por lo general, suelen quedar al margen aquellos estudios vitales necesarios para su conservación y mantenimiento en condiciones óptimas a medio y largo plazo.

El estado actual de las investigaciones en intervenciones en retablos están asociadas a dos hechos contrastados: el primero, es que tienen como objeto de estudio un retablo en particular; y la segunda, es que están asociadas a su restauración. Como consecuencia, los resultados directos que se pueden derivar de ellos distan mucho de ser representativos, más allá, de la problemática específica que aborda.

Los retablos. Patrimonio frágil y vulnerable

Conservativamente hablando, los retablos son unos bienes culturales que presentan unas particularidades específicas derivadas de su propia concepción como elemento arquitectónico, simbólico y decorativo, que se concretan en tres aspectos básicos: su integración con el inmueble, el contexto que le rodea y su complejidad material y técnica. Estos tres parámetros intrínsecos a su materialidad y hábitat, conllevan a una premisa de partida: el estudio de los retablos, su intervención o, cualquier acción que nos propongamos realizar sobre ellos, debe estar basada en el conocimiento de la interacción que se produce entre el *retablo*, el *inmueble* y el *contexto*. La intervención concebida bajo este punto de vista, modifica radicalmente la percepción y el método con el que se ha venido realizado tradicionalmente su estudio o su actuación. El retablo deja de ser considerado como objeto independiente, sin nexo con su

reverso o descontextualizado del edificio, sino que es concebido como un objeto integrado en un entorno determinado que condiciona su evolución, y por tanto, sus exigencias conservativas.

En el caso de bienes complejos compuestos por un compendio de materiales, en su mayoría de naturaleza orgánica, con comportamiento a veces antagónicos entre sí, como son los retablos, es fundamental que en el estudio de su estado conservativo, se evalúe el proceso que genera su deterioro. En esta evaluación se deberá considerar: los *factores de alteración*, es decir, las causas desencadenantes de los problemas (medio ambiente, iluminación, humedad, etc.); los *mecanismos* que originan cambios en su propiedades (reacciones, físicas, químicas y/o biológicas) y por último, las *alteraciones o indicadores visuales de alteración* que se manifiestan en su estructura o su superficie y por el que somos capaces de reconocerlas (levantamientos, lagunas, rotos, fisuras, etc.). Es decir, analizando y evaluando la interacción tan estrecha que se produce entre *la causa, los mecanismos y los efectos*. Relacionar las patologías que percibimos, con la causa de origen, nos permite comprender dónde y en qué nivel se producen, a la vez que orientar los estudios científicos necesarios para confirmar hipótesis de trabajo, definir los tratamientos en base a sus necesidades y, priorizar la actuación que requiere, ya sea sistemática, urgente o de emergencia.

Fragilidad y riesgos

Hoy día el concepto de retablo va más allá de la mera concepción tradicional de Obra de Arte dotada de valores artísticos o plásticos, reconocidos por los profesionales y por la sociedad. En él, se aúnan valores patrimoniales, que lo dotan de un régimen de protección jurídica determinado por la legislación vigente; y de valores socioculturales y simbólicos, que le convierte en protagonista de aquellos actos inherentes a la función que desempeña, en torno al cual se celebran determinadas escenas litúrgicas o actos culturales que lo exponen a circunstancias de riesgos que pueden incidir negativamente en su conservación. Sin olvidarnos, en este contexto, de los retablos inmersos en edificios desacralizados, descontextualizados de su ámbito original o, en estado de completo desamparo (**Fig. 2**). En todos estos casos, su integridad queda gravemente comprometida, como consecuencia del extremo abandono a que se ven sometidos por parte de los responsables, directos e indirectos, de su protección y conservación; independientemente de su procedencia civil o religiosa.

Nos encontramos ante un patrimonio frágil y vulnerable. Frágil por su materialidad, pues están constituidos fundamentalmente por materiales de naturaleza orgánica, y por tanto, más expuestos a situaciones que inciden muy negativamente en el comportamiento de los soportes y de la ornamentación; ya sea como respuesta al entorno que lo circunscribe o, como consecuencia de actuaciones sufridas en el transcurso de su historia. En ambos casos, origen de alteraciones significativas en todos o cada uno los estratos constitutivos soportes (Caja, estructura portante, sistema de arriostramiento y elementos decorativos) o en los revestimientos (policromía, dorados y protectivos). Vulnerable porque se encuentra inmerso en un entorno, que en la mayoría de las ocasiones, le es hostil, sobre él incide muy negativamente el estado del edificio que lo acoge: instalaciones defectuosas, ya sea de la instalación eléctrica, de los sistemas de ventilación o de la megafonía, por lo general, anclada al retablo y en mal estado, pudiendo provocar cortocircuitos e incendios fortuitos (**Fig. 3**), o la ineficacia de los sistemas de evacuación y desagüe de aguas pluviales que generan filtraciones de aguas en los paramentos internos por obturación y/o roturas de los canales y bajantes.



Fig. 2 - Detalle de uno de los retablos de la iglesia del Carmen. Gea de Albarracín, Teruel. Es perceptible el grave estado de conservación del retablo, como consecuencia del estado de abandono en que se encuentra, tanto el inmueble, como los bienes alojados en él, 2014.
(Fotografía de la autora)



Fig. 3 - Detalle de la instalación eléctrica anclada en la estructura del retablo. Obsérvese la disposición del hervidor de agua de uso habitual. Iglesia de Santo Domingo. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 2015.
(Fotografía de la autora)

En su estructura inciden de forma muy negativa las áreas del edificio colindantes al retablo, me refiero concretamente al paramento murario al que se adosa, a la cubierta que lo protege o al pavimento sobre el que se apoya. El estado defectuoso de estas áreas del inmueble puede ocasionar en los reversos y en las estructuras de los retablos graves problemas que pueden afectar a su integridad, ejemplo de ello son la ineficacia de los puntos de anclaje y arriostramiento de la arquitectura lignaria al paramento murario, la ruptura y el desplazamientos de los elementos de sujeción, o los vencimientos y desplomes causados por fallos en la cimentación, etc. (**Fig. 4**).



Fig. 4 - Detalle del ático del Retablo de Nuestra Señora de Belén. Catedral de Jerez de la Frontera. Son visible las manchas de humedad y las eflorescencias salinas consecuencia de las infiltraciones de humedad procedentes de la cubierta y de los sistemas de evacuación de aguas pluviales que influyen negativamente en los elementos de madera existentes en su reverso, 2014.

(Fotografía de la autora)

También porque estos bienes siguen desempeñando una función en la actualidad, están más expuestos a situaciones de riesgo que aumentan su fragilidad, y por tanto, su vulnerabilidad. La morfología externa de nuestros retablos está en constante transformación como consecuencia directa de la función cultural que estos bienes siguen desempeñando. Su aspecto externo viene modificado en función de los actos litúrgicos que se celebran en torno a él, en su entorno inmediato o, en alguna de las imágenes titulares que alberga, cuando ésta, individualmente, es objeto de culto (salida procesional, besamanos, besapíes, coronación, etc.). En todos estos actos en los que el retablo adquiere un papel principal o secundario, fruto de su adecuación a un nuevo escenario, en el que se incluye como telón de fondo, se transmuta cambiando su apariencia, o se oculta por completo, pueden derivarse riesgos potenciales para su integridad. Riesgos derivados de la inadecuada manipulación, de la ineficacia de los anclajes

puntuales empleados en la sujeción de estructuras, de roturas de elementos, de pérdida de apoyos, de quemaduras, de rozamientos, del izado o descenso de elementos escultóricos, de la instalación de estructuras efímeras provisionales, tales como telones o cortinajes, de la colocación de múltiples velas encendidas próximas a su superficie o simplemente, de la instalación de adornos florales, entre otros motivos.

En esta casuística, no es menos importante considerar los riesgos derivados del mantenimiento de nuestras iglesias y de estos bienes cuando es efectuado por personal interno, voluntarios o por hermanos de la hermandad que, con mucha voluntad y disposición, lo realizan de forma periódica para mantener bien limpias sus obras. Cuando este mantenimiento se lleva a cabo sin tener en consideración, ni el estado de conservación de las piezas, ni la adecuación del utillaje o de los productos empleados, pueden implicar daños importantes e irreversibles, sobre todo en los revestimientos polícromos y en su ornamentación.

También el extremo opuesto, puede ser causa de importantes riesgos para la obra, me refiero al estado de abandono a que sistemáticamente se ven sometidos estos bienes, cuando no son objeto de culto o veneración, y apenas son perceptibles en los testeros de las mal iluminadas capillas en las que se encuentran. La ausencia de mantenimiento y de limpieza periódica originan en su anverso acumulación de *depósitos superficiales* de diferente procedencia que podemos apreciar a simple vista, normalmente polvo, residuos del humo derivado de la combustión, de velas o incienso, o acumulaciones de ceras. Circunstancia que también se manifiesta y, de forma más profusa, en su reverso, siendo significativa la importante acumulación de depósitos existentes, derivados de restos de material de fábrica desprendidos, de depósitos orgánicos (dyecciones de animales roedores y murciélagos o guano de aves, normalmente de palomas), entre otros. Estas acumulaciones casi nunca se tienen en cuenta por su inaccesibilidad y sin embargo, pueden causar graves complicaciones biológicas y microbiológicas en estas áreas del retablo. Por último, no podemos dejar de lado el uso incorrecto a que se ven sometidos estos bienes, cuando sus trasdoses se convierten en improvisados trasteros o almacenes para los productos y enseres de limpieza, de mobiliario en desuso, etc.

En todos estos casos, se pueden producir alteraciones importantes que afectan a la integridad conservativa del retablo, siendo por ello fundamental, incidir en la necesidad de efectuar una labor de concienciación de las personas implicadas directamente en su manipulación y cuidado, para conseguir que el desarrollo de la función para la que fueron creados no incida negativamente en su conservación. Quizás, uno de los mayores retos al que hoy día nos enfrentamos los técnicos que los estudiamos e intervenimos: *hacer compatible la función devocional para la que fueron creados, con su conservación*

La intervención de los retablos

El tipo de actuación que se viene realizando en nuestros retablos está íntimamente relacionada con el alcance de los tratamientos que sobre ellos se vienen realizando sistemáticamente. Cuando analizamos el contenido de las intervenciones en la bibliografía específica sobre el tema⁸, podemos agruparlas según su concepción, criterios y contenido.

⁸ Véase nota nº 2.

En la forma de concebir y entender el estudio e intervención en retablos se evidencian tres tendencias antagónicas. En la primera, prevalece la parte visible, es decir, su anverso; en la segunda, el retablo se percibe como conjunto indivisible e inseparable, anverso-reverso y, por último, es entendido como un conjunto indivisible integrado en un entorno y en un contexto socio-cultural determinado. Evidentemente, las soluciones conservativas y los resultados obtenidos diferirán en cada una de ellas, ya que serán consecuencia del análisis, parcial o global, de la casuística considerada.

En estrecha relación con lo anterior, se detectan varias corrientes teóricas que condicionan los criterios con los que se ejecutan las actuaciones. Se constata como corriente habitual la restauradora⁹; en estos casos, la naturaleza de los tratamientos está orientada a eliminar los daños visibles y a prolongar la vida del retablo, devolviendo en lo posible, la lectura visual perdida, fundamentalmente, a su anverso. En menor medida, se constata una corriente conservadora, en la que priman acciones curativas¹⁰ que tratan los daños presentes en su conjunto (soporte-revestimiento) o preventivas¹¹, realizando acciones en su contexto o entorno inmediato (humedades, microclima, iluminación, etc.). Por último, son pocas las intervenciones en las que se concibe el retablo como un “todo” integrado en un ambiente, en las que su actuación se aborda desde el conocimiento previo de su problemática, que comprende el estudio de los daños y de las soluciones que demanda su estado de conservación, su entorno, o las pautas a seguir en su mantenimiento. No cabe duda que la intervención así concebida lleva implícita la aplicación de una metodología definida a priori, que abarca además, de la infraestructura personal y técnica, la dotación económica y temporal estimada; por lo general, articulada en un proyecto previo que analiza y evalúa los daños y, propone acciones o tratamientos, testados previamente, para corregirlos, y prevenirlos.

Aunque constatamos que habitualmente se realiza la actuación en su ubicación habitual y dentro del propio inmueble, también se detectan casos en los que se lleva a cabo en instalaciones externas a su lugar de procedencia. La intervención fuera de su entorno habitual puede derivar en la aparición de daños ajenos a su estado conservativo, consecuencia del complejo proceso que implica esta operación, que comprende desde el desmontaje del retablo, su posterior embalaje y traslado, hasta su adaptación al nuevo medio climático que le proporciona el nuevo ámbito donde se va a efectuar la actuación. Consideraciones, que también se deberán plantear en el proceso de vuelta, hasta que culmine con su remontaje en su ubicación tras la actuación.

La logística operativa más habitual consiste en tratar la caja y el reverso del retablo *in situ*; mientras que los elementos pictóricos o escultóricos susceptibles de ser desmontados sin riesgo, se tratan en el propio andamio o en dependencias habilitadas para ello dentro del propio edificio. Aunque también detectamos cada vez más casos en los que estos elementos son sacados de su contexto y tratados *ex situ* en instituciones públicas. En estas ocasiones priman más aquellos aspectos relacionados con la planificación y articulación de la intervención por parte de las instituciones promotoras o ejecutoras que, sus necesidades conservativas.

⁹ En este artículo se siguen las definiciones de los términos: conservación, conservación preventiva y curativa y restauración, consensuadas por el ICOM-CC en el documento “Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible”. ICOM-CC. *XVa Conferencia Triannual, Nueva Delhi, 22-26 de septiembre de 2008*.

¹⁰ Véase op. Cit. N° 9.

¹¹ Véase op. Cit. N° 9.

Una variante de esta última línea, menos ortodoxa, desde mi punto de vista, es el desmontaje parcial de algunos de los elementos pictóricos o escultóricos significativos del retablo para su intervención con vista a su participación en una exposición. Estos casos plantean dos problemas que pueden afectar gravemente a su integridad y percepción. El primero, de índole conservativo, deriva de la extracción de los elementos decorativos, más acuciante en las pinturas sobre tablas y en los relieves escultóricos, que por construcción, se suelen insertar o encastrar en la caja arquitectónica por el reverso, siendo por tanto su desmontaje por el anverso, sin destruir parte de la arquitectura que los enmarcan, muy difícil o, simplemente imposible. En segundo lugar, plantean un problema de lectura y percepción de la obra por parte del espectador cuando la pieza, concluida la exposición, es devuelta a su lugar de origen; en estas ocasiones, resulta bastante impactante la contemplación del retablo parcialmente restaurado. Este hecho también nos lleva a tomar en consideración, la importancia que se concede al elemento pictórico o escultórico como elemento singular, en detrimento de la escasa o nula importancia que, por comparación, se le otorga al retablo para el que fue concebido y ejecutado, y del cual, al menos en teoría, forma parte indisoluble¹².

No podemos dejar de mencionar aquellas actuaciones vinculadas con la mala praxis, realizadas por profesionales no cualificados o al margen de la legalidad, que siempre generan conflictos, son cuestionadas por la comunidad profesional y a veces, al margen de nuestra legislación. Nos referimos a modificaciones de su morfología, mutilaciones, readaptaciones iconográficas, cambios de ubicación, venta, readaptación a un nuevo espacio, repolicromados, o agresiones, etc. que estos bienes suelen sufrir con frecuencia (**Fig. 5**).



Fig. 5 - Repinte de purpurina sobre la policromía original
Del retablo de San Roque. Iglesia del Carmen,
Sanlúcar de Barrameda. Cádiz, 2015.
(Fotografía de la autora).

¹² Algunos ejemplos significativos los podemos encontrar en la catedral de Sevilla: Retablo San Juan Evangelista: La tabla de *Santa Justa y Rufina* se extrajo del retablo para participar en 1995 en la exposición: *El Emporio de Sevilla. IV centenario de la construcción de la Real Audiencia*. Las tablas del banco *Santa Justa y Rufina* y *Santa Catalina y Santa Bárbara* se restauraron en 1998 por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) para la exposición *Velázquez en Sevilla* en 1999. Posteriormente se restaura la tabla de San Lucas que junto con la de Santa Justa y Rufina fueron expuestas en la exposición *CAROLUS* celebrada en Toledo en 2000. Retablo de la Purificación de la Virgen: Las Pinturas del banco restauradas fueron extraídas del retablo y restauradas por el IAPH en 1998 *retratos de D. Diego Caballero y su hermano Alonso* y los *retratos de D^a Leonor Mencia y sus hijas*, mientras que la tabla central *Purificación de la Virgen* fue restaurada por el Museo del Prado en 2008 y el resto del retablo en el mismo año por el IAPH. En ambos casos, un retablo restaurado en momentos diferentes, por instituciones y métodos diversos.

Pautas de actuación

Todo lo expuesto hasta el momento converge en la necesidad acuciante de definir una metodología de estudio e intervención. En unos bienes tan complejos como son los retablos esta metodología debe estar basada en el conocimiento previo de su casuística particular, ello implica arbitrar una metodología de trabajo articulada en dos fases. Una *primera etapa cognoscitiva* que contempla la realización de aquellos estudios y acciones necesarias para individuar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos, las patologías presentes, los materiales o las técnicas constructivas y una *segunda etapa operativa*, en la cual se ejecuta la actuación definida.

El “conocimiento” del retablo desde esta perspectiva, tiene como finalidad proporcionar a los agentes implicados en su gestión e intervención, los instrumentos necesarios para programar, de forma priorizada, las actuaciones que requiere. Implica, evaluar los factores de riesgos y extraer las conclusiones correctas, a partir del análisis del objeto-inmueble-contexto, desde un enfoque interdisciplinar que permita dar respuesta a las incógnitas planteadas; con un objetivo recurrente, definir la intervención más respetuosa y adecuada a su problemática.

Si no se actúa de esta forma, solo se acometen soluciones parciales que paliar parte de los problemas presentes. Este planteamiento entraña repercusiones muy negativas no sólo de carácter conservativo, ya que los procesos y mecanismos que han generado los deterioros existentes no se han abordado ni resueltos; sino también, de índole económico, ya que la rentabilidad de la inversión nunca alcanzará los resultados estimados. La consecuencia directa, es que los problemas que la motivaron volverán a aparecer en un futuro inmediato. Por tanto si se pretende ser efectivo, *el acto de la intervención comprenderá, y por este orden, el tratamiento de las causas de origen y posteriormente, de los efectos*. Esta máxima, a priori, simple en su concepción, implica que desde las instancias competentes, culturales, eclesiásticas o sociales, se plantee una política de adecuada; se arbitren los medios técnicos, científicos y económicos necesarios; y por último, que la actuación se realice, de conformidad a los criterios vigentes, por profesionales cualificados. El respeto a estas exigencias, constituye la garantía de que se actúa, desde el respeto y la profesionalidad, en unos bienes tan frágiles como son los patrimoniales. Los especialistas que nos dedicamos a ellos, tenemos claro que en función de su problemática, su intervención debe aunar ambos aspectos. En el caso concreto que nos ocupa la procedencia, eclesiástica o no del bien, en nada difiere del marco general y específico que enmarca su actuación¹³.

Llegados a este punto, cabría preguntarnos si sería mas eficaz un profundo cambio de mentalidad en la política de actuación por parte de las personas e instituciones encargadas de su intervención o custodia; como de hecho ya viene ocurriendo a nivel nacional a partir de la implantación del Plan Nacional de Conservación Preventiva¹⁴. Trasladar la filosofía de este Plan Nacional al conjunto de nuestros retablos implicaría destinar los recursos existentes a paliar sus necesidades más apremiantes partiendo de una política global fundamentada en la conservación, preventiva o curativa. Este planteamiento conllevaría establecer una estrategia

¹³ Véase. González-López, María-José, “Análisis de los criterios de intervención en bienes eclesiásticos”, *GE Conservación* nº 7 (2015): 50-59.

¹⁴ Puede definirse la conservación preventiva como estrategia de identificación, detección y control de los factores de deterioro de los bienes culturales, con el fin de minimizar sus efectos en los mismos. Consiste en una actuación continuada en el entorno de los bienes para evitar, en la medida de lo posible, la intervención directa sobre los mismos (fecha de consulta 15 de julio de 2015), <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/preventiva.html>.

basada más en articular acciones sobre un *conjunto de retablos*, encaminadas a paliar las causas que originan los daños y a tratar las alteraciones que pongan en riesgo su estabilidad e integridad, que en promover actuaciones en *retablos singulares* con marcado carácter restaurador, que aborden el tratamiento de daños estéticos estables que, únicamente, mejoren su aspecto. Este enfoque implica actuar sobre un mayor número de obras con las máximas garantías conservativas posibles y con el menor coste económico.

Cuando no hay dinero para todo, como ocurre en el momento actual en que nos encontramos, creemos más rentable, a todos los niveles, actuar sobre nuestros retablos en torno a una política conservativa en la que se ponga especial énfasis en eliminar los daños que afectan a su integridad, más que en intervenir en un número limitado de retablos atendiendo más a su estética que, a su conservación. No podemos olvidar que este último enfoque comprende actuar sobre daños estabilizados, cuyo tratamiento es costoso por la elevada mano de obra que requieren, e incrementan el coste final de la actuación de forma considerable.

Si a este hecho unimos que a veces la propuesta de actuación no se adecua, ni a las exigencias, ni a las necesidades del retablo, ya que por lo general se abordan acciones exclusivamente sobre el anverso, obviando muchas veces, los problemas presentes en el soporte, en el reverso o en el paramento sobre el que se apoya; origen de la mayoría de deterioros existentes. La consecuencia directa, es que se ha invertido en restaurar una obra que seguirá evolucionando negativamente en el tiempo, puesto que parte de las patologías y su origen, al no tomarse siquiera en consideración, no han podido ser tratadas ni eliminadas; lo que lamentablemente conlleva a que gran parte de los deterioros, que directa e indirectamente motivaron la restauración, continúen latente y en proceso de desarrollo.

Conclusiones

Los retablos son unos bienes culturales complejos que requieren que su intervención, con independencia de su alcance: conservativo, restauración, mantenimiento o puesta en valor, se sustente en un método de trabajo basado en el estudio y en la investigación aplicada a su conocimiento; método, que permite que la actuación definida se ajuste a sus necesidades. La problemática expuesta y las imágenes que ilustran este artículo demuestran que nos encontramos ante una realidad bien diferente, ante la cual, cabe preguntarnos ¿Qué podemos hacer cuándo no se cumplen estos requisitos? La respuesta debe estar basada en la lógica, y en el sentido común, destinar los medios disponibles a solucionar las carencias prioritarias detectadas en el retablo, fruto de un conocimiento lo más amplio posible, que permita priorizar estudios o acciones según la urgencia detectada, sin que prime en la toma de decisión final, aspectos de índole no conservativos. Principio válido y aplicable en todos los casos. De esta forma, queda garantizada, hasta disponer de los medios necesarios para culminar el proceso de forma progresiva, que la acción que se defina o ejecute, frene al máximo el proceso de deterioro, no impida ulteriores acciones, garantice la supervivencia de la obra y permita su disfrute por parte de la comunidad en la que está integrado en las mejores condiciones conservativas posibles.

Es un hecho aceptado por todos los profesionales que nos dedicamos a este campo, que intervenir sobre un bien cultural sin eliminar los factores de riesgos que han provocado las alteraciones en ellos, es una política efectiva a corto plazo pero condenada al fracaso en un futuro inmediato. Por ello conviene insistir en la importancia que adquiere concebir la actuación

desde un planteamiento en el que prime, por encima de todo, la ejecución de acciones conservativas, ya sea de carácter preventivo o curativo. También somos conscientes que seguir esta máxima en determinados bienes culturales, sobre todo los museales, es relativamente fácil; por el contrario, se convierte en todo un reto en aquellos bienes que cumplen todavía la función litúrgica para la que fueron creados, como ocurre con nuestros retablos, desafío que debemos abordar entre todos de la forma más correcta posible. De aquí la importancia que adquiere la formación y especialización de los profesionales que intervenimos, investigamos y cuidamos estos bienes culturales.

Si pretendemos compatibilizar el uso con su conservación, será necesario que se produzca un profundo cambio de mentalidad en las personas encargadas de su custodia, gestión, mantenimiento y disfrute diario. Cambio que parte de concebir a estos bienes, como un patrimonio frágil, expuesto a situaciones, a veces límite, que lo pone en inminente peligro de deterioro e incluso, de desaparición. Su conservación y transmisión a generaciones futuras, sólo será factible, si todos los agentes implicados, profesionales y no, nos involucramos en el proceso. Si todos estamos informados y concienciados, no tropezaremos con dificultades para obtener el consenso en las acciones que debamos emprender para ello. La conservación debe hacerse en favor de la sociedad y no contra ella. El trabajo conjunto de todos es la única vía factible para garantizar su futuro.

Bibliografía

- Baglioni, R. and González-López, María-José. "Criteria and methodology in the study and treatment of altarpieces at the IAPH: the conservation of the altarpiece of the Capilla Real in Granada and of San Luis de los Franceses in Sevilla". In *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie. Konservierung. Restaurierung*. 77-83, 2010.
- Basile, Giuseppe. *L'opere d'arte negli edifici di culto*. La Nuova Italia Scientifica, 1ª ed, 1994.
- Belda Navarro, Cristóbal. "Metodología para el estudio del retablo barroco. En *Imafronte*. N1º 12-13, 9-24, 1998.
- Díaz Chacón, M, Marín Fatuarte, J. and Pérez-Ávila Taboada, I. (2001). *Patrimonio histórico restaurado en Andalucía 1987-97: retablos*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 2001.
- González-López, María-José. "Le retable majeur de la Chapell Royale de Grenade. Mise au point d'un project d etude et de recherche en vu de sa restauration". In *L'Europe de retables. Rencontre avec le patrimoine Religieux*. Le Mans, Francia, 273-291, 2007.
- González-López, María-José. *Retablo Mayor de la Capilla Real de Granada: puesta a punto de una metodología de estudio para la intervención en retablos* en *Methodology for the conservation of polychromed wooden altarpieces*. Junta de Andalucía Consejería de Cultura y The J. Paul Getty Trust, 136-16, 2006.
- Herrera García, Francisco J. "Líneas de investigación en la retablística iberoamericana: la función eucarística (el ejemplo de Sevilla)". *Actas III Congreso Internacional Del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad: Universidad Pablo de Olavide*, 588-602, 2001.
- Magdaleno Granja, R. "Actuaciones del IAPH en el Retablo de los Evangelistas de Hernando de Esturmio, en la Catedral de Sevilla". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 22-39, 2002.
- Montero Moreno, A and Castillo Pérez, P. "San Telmo: traslado de bienes muebles y protección de retablos". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 28-53, 2005.
- Morales Martínez, A. J. et al. "Retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad. Investigación e intervención". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 20-62, 2007.
- Sameño Puerto, M. Et al. "Retablo de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla. Investigación e intervención" *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. 84-53, 2005.
- Varios. *Come conservare un Patrimonio. Gli oggetti antichi nelle chiese*. Ed. Electa, 2001.
- Varios. *Conservation of the Iberian and Latin American Cultural Heritage*. Preprints of the Contributions to the Madrid Congress, 9-12 September 1992, IIC, Edited by H.W.M. Hodges, John S. Mills and Perry Smith, London, 1992.
- Varios. *Edifici Storici di culto decorazioni, arredi. Guida alla manutenzione*. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Istituto Centrale per il Restauro. Edizioni De Luca, 1999.

- Varios. *El retablo y la sarga de San Eutropio del Espinar*. Ministerio de Cultura. Dirección General de B.B.A.A. y Archivos. I.C.R.B.C, 1991.
- Varios. *Préserver les objets de son patrimoine*. Précis de conservation préventive. Section Française de l'Institut International de Conservation-SFIIC. Mardaga Editeur, Sprimont (Belgique), 2001.
- Varios. *Retablos*. En Bienes culturales. Instituto del Patrimonio Histórico Español, nº 2, 2003.
- Varios. *Vademécum*. Bulletin I.R.P.A., nº XXI, 1986-87.

Conservação e restauro das pinturas do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal – Contributo, no contexto contemporâneo da preservação, defesa e valorização do património cultural

Carolina Ferreira, Sofia Gomes, Glória Nascimento, Mercês Lorena, António Candeias¹



Introdução

O retábulo da capela-mor da Sé do Funchal (**Fig. 1**), foi mandado construir pelo Rei D. Manuel, como oferta à cidade para decorar a cabeceira da principal capela da nova sede episcopal.

A construção da Sé inicia-se em 1493, segundo carta de D. Manuel, ainda Duque de Aveiro, (Pita Ferreira 1963, 45), sendo a sua sagração a 18 de Outubro de 1516 (Pita Ferreira 1963, 53). Tendo em conta o período cronológico da construção e sagração da Sé e um documento de pagamento dos trabalhos do retábulo, do ano de 1512 (Teixeira 2003, 53) pode-se balizar a datação do retábulo entre o ano de 1512 e 1516.

Ao longo do tempo têm surgido diversas teorias quanto à atribuição do retábulo, quer do projeto e execução da talha, quer do conjunto pictórico. Contudo, e como já referia Pita Ferreira (Pita Ferreira 1963, 269), até hoje o retábulo nunca tinha sido alvo de um estudo aprofundado. O estado de conservação em que se encontrava e o elevado grau de escurecimento das superfícies pictóricas dificultava a observação detalhada do conjunto, não permitindo uma análise consistente da parte dos estudiosos e interessados.

¹ Carolina Ferreira – Doutoranda em Belas-Artes especialidade Ciências da Arte/Conservação e Restauro pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e bolsista de investigação pelo programa doutoral HERITAS; Sofia Gomes – Mestre Conservadora-restauradora, bolsista de investigação pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral do Património Cultural; Mercês Lorena – Doutorada em História da Arte, técnica superior no Laboratório José de Figueiredo da Direção Geral do Património Cultural; Glória Nascimento – Doutoranda em Belas-Artes especialidade Ciências da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; António Candeias - Doutorado em Química, Diretor do Laboratório HERCULES da Universidade de Évora.



Fig. 1 - Retábulo manuelino da capela-mor da Sé do Funchal, depois da intervenção de conservação e restauro de 2013/2014, 2014. (Fonte: Roberto Pereira, DSMPC/DRAC/SRT)

Alguns historiadores têm defendido a autoria da talha ao mestre Olivier de Gand, ou a artífices da sua oficina, pela semelhança com os retábulos do altar-mor da Sé Velha de Coimbra e da Igreja de S. Francisco de Évora (Teixeira 2003, 53). Por sua vez, ao conjunto pictórico têm sido assinalados nomes como Mestre da Lourinhã, Francisco Henriques e Jorge Afonso. Na verdade, existem reservas quanto a uma única autoria dos doze painéis pelas diferenças plásticas que se evidenciam nas doze pinturas, e que após a intervenção de conservação e restauro e do estudo científico técnico e material que se concretizou recentemente, vem confirmar que as pinturas constituem uma obra do período manuelino onde colaboraram em parceria várias oficinas lisboetas da época².

O retábulo da Sé do Funchal constitui um legado patrimonial de elevado valor histórico e artístico, não só pela sua composição estilística e material, mas também por se tratar do único exemplar da retabulística da época manuelina que subsiste no local de origem para o qual foi concebido. Apresenta a forma de políptico, cuja estrutura compõe-se pela talha dourada onde estão inseridas doze pinturas a óleo sobre madeira de carvalho, dispostas linearmente em três fiadas, na horizontal e vertical. O programa iconográfico representado não foge dos cânones da época, sendo que cada fiada, na horizontal, representa um tema: os passos da *Paixão de Cristo*, na superior; cenas da *Vida da Virgem*, na intermédia; e temas do *Antigo e Novo Testamento* relacionados com a eucaristia, na inferior.

A intervenção de conservação e restauro das doze pinturas ocorreu no âmbito do projeto integrado do estudo, salvaguarda e preservação do conjunto retabular, em parceria com o

² Referido por Fernando António Baptista Pereira e Vítor Serrão, na conferência *Seminário Conclusões do Processo de Conservação e Restauro do Retábulo da Sé do Funchal* em Abril de 2014.

Governo da Região Autónoma da Madeira através da Direção Regional dos Assuntos Culturais (DRAC), a Diocese do Funchal e a World Monuments Fund – Portugal (WMF-P). E contou com a colaboração da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), como organismo estatal responsável pela fomentação e dinamização de uma política de salvaguarda, estudo e preservação dos bens culturais móveis e integrados, através das competências técnicas e científicas do Laboratório José de Figueiredo (LJF), em parceria com o Laboratório HERCULES da Universidade de Évora (LH-EU), ficando os dois organismos incumbidos da realização do estudo científico, diagnóstico e da coordenação da intervenção de conservação e restauro.

Os trabalhos decorreram em duas fases distintas. A primeira fase, no ano de 2011, teve como objetivo o estudo científico e diagnóstico do retábulo (talha, escultura e doze pinturas), culminando na caracterização técnica e material, levantamento de danos e patologias e definição da metodologia de intervenção de conservação e restauro. A segunda fase decorreu entre Abril de 2013 e Maio de 2014 e pautou-se na intervenção de conservação e restauro *in situ* cujo objetivo principal foi conservar e restituir a unidade estilística do conjunto.

Um projeto interdisciplinar, uma equipe multidisciplinar

O projeto envolveu um conjunto de trabalhos para os quais contribuíram uma equipa multidisciplinar constituída por profissionais que atuaram em diversas áreas.

Atualmente, a atitude de preservar um bem artístico de âmbito cultural deve contemplar não só ações relacionadas com a minimização e reparação da deterioração e degradação material do objeto, mas também ações relacionadas com a divulgação e fomentação da consciência social, com o envolvimento da comunidade. Sendo estas ferramentas de conhecimento e desenvolvimento que contribuem para a valorização do bem cultural.

Perante esta filosofia de salvaguarda do património, a metodologia de ação implica o conceito da interdisciplinaridade nos estudos dos bens culturais envolvendo profissionais de diversas áreas, como foi referência o projeto do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal.

O estudo científico técnico e material e o diagnóstico, coordenado pelo Laboratório José de Figueiredo e pelo Laboratório HERCULES, consistiu na realização de exames de área³ e exames de ponto com técnicas *in situ*⁴ (**Fig. 2**), e recolha de amostras para análise em laboratório, com outras técnicas analíticas. O diagnóstico pautou-se pelo levantamento de danos, patologias e identificação e caracterização de intervenções anteriores, em testes de solubilidade para a limpeza das superfícies pictóricas e de adesividade para a fixação das mesmas, tendo em vista a definição da metodologia de intervenção.

³ Exames de área realizados à talha e escultura: fotografia de luz visível. Exames de área realizados ao conjunto pictórico: fotografia com radiação de luz visível, fotografia com radiação ultravioleta, reflectografia e radiografia apenas do nível inferior do retábulo devido à restrição de acesso aos níveis superiores pelo tardo do retábulo.

⁴ Exames de análise química *in situ*: Espectrometria de infravermelhos (FTIR) e Espectrometria de fluorescência de raios X.



Fig. 2 - Realização da técnica analítica de Espectrometria de infravermelhos (FTIR) *in situ*, na pintura *Assunção da Virgem*, 2014.
(Fonte: Roberto Pereira, DSMPC/DRAC/SRT)

Contou com uma equipa de profissionais especializados nas áreas científicas e tecnológicas, fazendo parte técnicos especializados nos métodos de exames fotográficos e de imagiologia, químicos, físicos, biólogos e conservadores-restauradores (Tabela I).

Tabela I. Equipa de Profissionais na fase de estudo e diagnóstico do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal				
Conservadores-restauradores	Técnicos de fotografia e imagiologia	Químicos	Físico	Biólogo
2	2	4	2	1

A segunda fase do projeto, a intervenção de conservação e restauro, teve início em Maio de 2013 terminando em Maio de 2014 e contou com a orientação de dois conservadores-restauradores (talha/escultura e pintura), do Laboratório José de Figueiredo da DGPC. A equipa ao todo foi constituída por nove conservadores-restauradores com formação superior especializada nas diferentes áreas de intervenção, talha/escultura e pintura (Tabela II).

Os trabalhos decorreram com a igreja em funcionamento pelo que foi necessário uma coordenação com os horários das celebrações religiosas, contando com a colaboração dos funcionários da Sé do Funchal.

Tabela II. Equipa de Conservadores-restauradores	
Talha/Escultura	Pintura
4	5

O projeto contou também com uma equipa constituída por seis historiadores de arte, que acompanharam todo o trabalho contribuindo com informações sobre o enquadramento histórico e artístico do retábulo. O conhecimento histórico e estilístico do bem cultural é de grande relevância para o estabelecimento de uma metodologia de intervenção de conservação e restauro, logo a cooperação entre o conservador-restaurador e o historiador de arte é de extrema importância no sentido de se limitar a intervenção entre o necessário e o supérfluo. Neste sentido, nas várias fases do tratamento realizaram-se visitas dos historiadores de arte ao estaleiro com o objetivo de diálogo com os conservadores-restauradores e de se estabelecerem critérios de intervenção.

Para o sucesso de um trabalho desta envergadura é necessário o envolvimento ativo dos vários parceiros cujos papéis devem estar bem definidos de modo a que a organização de todo o projeto se desenvolva com progresso. Assim sendo, todo o trabalho de logística foi da responsabilidade da Direção de Serviços de Museus e Património da DRAC e contou com uma equipa de profissionais (Tabela III) cujos trabalhos de gestão de recursos e de equipamentos, quer antes e durante de todo o projeto, contribuíram para a execução e desenvolvimento de todas as atividades.

Tabela III. Equipa de Profissionais da Direção de Serviços de Museus e Património da DRAC, intervenientes no projeto do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal			
Arquiteto	Historiador de Artes Decorativas	Fotógrafo	Desenhador
1	1	1	1

A divulgação foi parte importante que se fez refletir ao longo de todo o projeto, utilizada como ferramenta para a consciencialização social do público em geral. Neste sentido, para além da informação disponibilizada através dos meios de comunicação de massa (imprensa regional, nacional e internacional; televisão, rádio e internet), foram organizadas no decorrer dos trabalhos, comunicações e visitas ao andaime (**Fig. 3**) como forma de comunicação e envolvimento da população.

Intervenção de conservação e restauro do conjunto pictórico retabular

O Estado de Conservação das Doze Pinturas

O estado de conservação do conjunto retabular do ponto de vista estrutural encontrava-se estável, apesar das várias alterações de que foi alvo ao longo de 500 anos.

De acordo com o estudo e diagnóstico realizado previamente foram identificadas e caracterizadas patologias e danos inerentes ao seu estado de conservação e intervenções anteriores distintas.



Fig. 3 - Visita do público em geral ao andaime durante os trabalhos de conservação e restauro, 2013.
(Fonte: Filipa Abrantes, DSMPC/DRAC/SRT)

A maioria das patologias e danos deviam-se a fatores externos de degradação que causaram circunstâncias adversas à conservação, como por exemplo a falta de manutenção do espaço envolvente, um dos principais fatores de deterioração dos materiais constituintes da talha e pinturas retabulares.

O reboco da parede fundeira de alvenaria encontrava-se em desagregação, o que originou a acumulação de detritos sólidos e poeiras no reverso das pinturas e consequentemente nas juntas das tábuas que constituem os suportes das pinturas, promovendo o afastamento destas e consequentes deformações no suporte.

A existência de pequenos orifícios circulares permitiu detetar a presença da atividade de inseto xilófago, que se tratando de uma praga comum na região, agravou-se devido à existência na estrutura retabular de madeiras não originais, extremamente suscetíveis ao ataque xilófago, nomeadamente, no interior do nicho da escultura de *Nossa Senhora da Conceição*, no centro do segundo nível do retábulo. Com o exame radiográfico foi possível identificar a extensão das galerias no interior do suporte.

A utilização frequente de velas, como é habitual num local de culto religioso, proporcionou ao longo do tempo a deposição de fuligem e pingos de cera sobre as superfícies pictóricas que juntamente com a oxidação natural dos vernizes e poeiras promoveu o

escurecimento das superfícies pictóricas, ocultando a figuração e cromatismo das composições representadas (**Fig. 4**). A proximidade da fonte de calor produzida pelas velas originou também queimaduras na superfície pictórica, algumas atingindo o suporte de madeira.

Ao longo dos séculos, o conjunto retabular foi alvo de várias “campanhas de beneficiação”, nas quais foram introduzidos elementos de talha de outras épocas, redouramento e “limpeza” das pinturas.

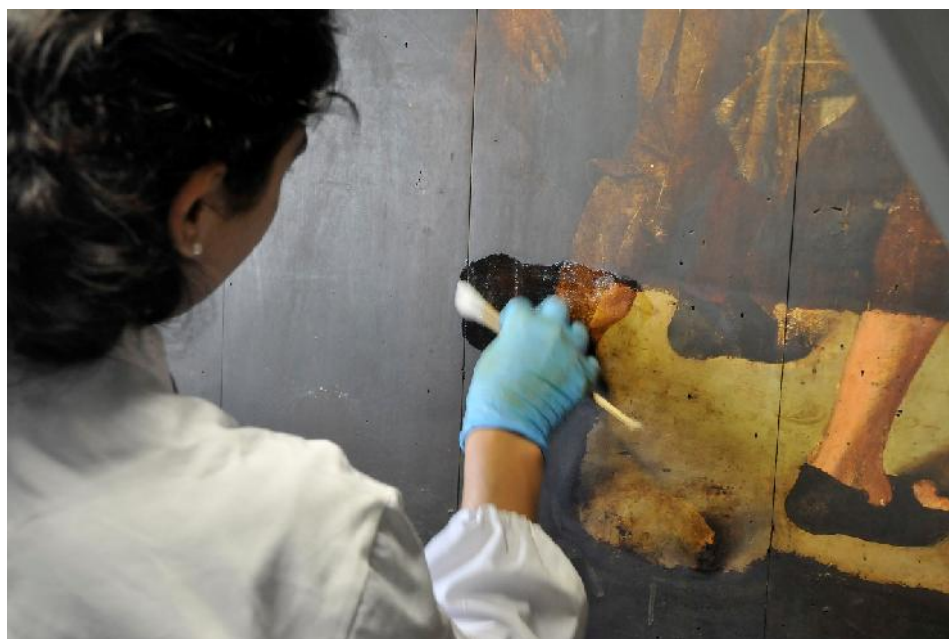


Fig. 4 - Tratamento da superfície pictórica, remoção da camada de poeira e fuligem, 2013.
(Fonte: Roberto Pereira, DSMPC/DRAC/SRT)

A intervenção mais recente nas pinturas data do ano de 1940 e incidiu apenas em quatro das doze pinturas: *Oração de Cristo no Horto* (1ª pintura, 3º nível), *Anunciação* (1ª pintura, 2º nível), *Encontro entre Abraão e Melquisedeque* (1ª pintura, 1º nível) e *Apanha do Maná* (4ª pintura, 1º nível). Estas foram removidas da estrutura retabular e levadas para Lisboa para integrarem a 1ª Exposição dos Primitivos Portugueses que decorreu nesse mesmo ano, tendo sido restauradas pelo pintor-restaurador Fernando Mardel, no antigo Instituto José de Figueiredo. A intervenção de Mardel envolveu o tratamento do suporte e da superfície pictórica. Como foi constatado na fase de diagnóstico, ao nível do suporte verificou-se a retificação das tábuas através de reforço com caudas de andorinha e o preenchimento das juntas das tábuas com uma massa vermelha. Ao nível da superfície pictórica, e com o auxílio das fotografias de radiação ultravioleta, foram detetadas zonas de retoque com a aplicação de novas massas brancas e, consequentemente, a aplicação de uma camada de verniz recente. No topo superior das pinturas existe uma barra com policromia azul reservada para a sobreposição dos baldaquinos em talha. Nestas quatro pinturas em questão, e ainda nesta intervenção de 1940, essa barra azul foi dourada em forma de arco. Esta recente intervenção proporcionou diferentes níveis de limpeza e de diferenças plásticas, gerando distúrbios na leitura global do conjunto pictórico.

Foram também detetadas intervenções mais antigas ao longo do tratamento, mais concretamente, após a limpeza das superfícies pictóricas, cujo escurecimento dificultava uma análise mais fidedigna. As várias “limpezas” das superfícies pictóricas com produtos inadequados, de métodos efetuados na época, resultaram na fragilização das várias camadas constituintes da superfície pictórica, promovendo lacunas pontuais e zonas de destacamento.

Dessas intervenções mais antigas ainda resultaram repintes motivados por alterações de gosto e atualização de representações iconográficas ou pelo estado de degradação das pinturas. Na fase de diagnóstico e com a informação do exame radiográfico e da reflectografia, confirmou-se a existência de repintes totais nas pinturas *Última Ceia* (2ª pintura, 1º nível) e *Missa de S. Gregório* (3ª pintura, 1º nível). Os repintes apresentavam características estéticas e materiais diferentes do restante conjunto e a confirmação da existência de pintura original subjacente com alterações na composição. Na pintura *Descida da Cruz* (3ª pintura, 3º nível), com a observação à vista desarmada já se suspeitava de um repinte parcial de alteração iconográfica, que se confirmou com a reflectografia de infravermelho e com os testes de limpeza no decorrer da intervenção. As características técnicas e materiais de pinceladas mais espessas e encorpadas contrastavam com a técnica da restante pintura, composta por camadas finas e lisas. Seguindo o rigor dos novos cânones impostos pelo Concílio de Trento, a Virgem Maria de joelhos, controlando a dor, cobria a figura de uma Virgem desmaiada que se confirmou com o levantamento do repinte.

O Tratamento de Conservação das Doze Pinturas

Uma intervenção de conservação e restauro de um bem móvel cultural deve seguir uma metodologia científica de investigação durante o estudo técnico e material e o diagnóstico para determinação da metodologia de tratamento mais adequado.

Antes do início do tratamento do conjunto retabular foi necessário eliminar alguns fatores externos que fomentavam a degradação dos materiais constituintes do retábulo. Assim, foi efetuada no tardo do retábulo a limpeza e consolidação do reboco da parede em alvenaria pela DRAC.

Para a determinação da metodologia de intervenção no conjunto pictórico foi necessário compreender as pinturas como um todo. Respeitando o princípio da integridade física, a metodologia teve como principais linhas orientadoras a sua conservação física e a restituição da unidade pictórica, proporcionando uma leitura global do programa iconográfico.

As técnicas e materiais empregues seguiram os princípios éticos em que se rege a disciplina de conservação e restauro. Procurou-se otimizar a eficácia e estabilidade destes, tendo em vista a sua compatibilidade e durabilidade em relação aos materiais e técnicas originais constituintes das pinturas. Do mesmo modo procurou-se que os tratamentos aplicados não limitassem intervenções futuras, partindo do princípio da reversibilidade.

Uma intervenção de conservação e restauro de pintura *in situ*, neste caso de um conjunto de pinturas, tem as suas vantagens e desvantagens. Se por um lado o trabalho prático encontra-se condicionado às características do espaço requerendo da parte dos profissionais uma adaptação às suas especificações, por outro, a possibilidade de intervir nas pinturas no local onde vão continuar expostas proporciona uma visão global imediata do resultado de cada tratamento, sendo possível uma avaliação fiel do seu impacto.

O tratamento das pinturas teve início após a finalização do tratamento da talha sendo necessário uma coordenação de ambas as equipas de conservadores-restauradores quanto aos prazos a cumprir.

As doze pinturas foram distribuídas pelos quatro conservadores-restauradores, com formação superior especializada em pintura. Cada conservador-restaurador teve a seu cargo o tratamento de uma pintura de cada nível do retábulo, em diferente estado de conservação, para que tivessem um conhecimento global de todo o conjunto. A intervenção teve início nas quatro pinturas que foram intervencionadas em 1940 como adaptação para as restantes.

A partir da metodologia de intervenção pré-estabelecida, a intervenção de conservação e restauro das pinturas incidiu no tratamento ao nível do suporte de madeira e ao nível da superfície pictórica (Tabela IV). Incidindo nos tratamentos de minimização da degradação dos materiais constituintes e no restauro visando a reparação de danos e a restituição do efeito estético e da sua leitura mais próxima da original.

Tabela IV. Tratamentos de conservação e restauro das doze pinturas do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal	
Tratamentos ao nível do suporte de madeira	➤ Limpeza mecânica por aspiração;
	➤ União das tábuas e retificação de deformações;
	➤ Tratamento de elementos metálicos;
	➤ Preenchimento dos orifícios e galerias causados pelo inseto xilófago.
Tratamentos ao nível da superfície pictórica	➤ Limpeza via solventes e mecânica;
	➤ Fixação das camadas de preparação e cromática;
	➤ Preenchimento ao nível da camada de preparação;
	➤ Levantamento dos repintes nas pinturas <i>Última Ceia</i> , <i>Missa de S. Gregório</i> e <i>Descida da Cruz</i> ;
	➤ Levantamento das barras douradas nas quatro pinturas intervencionadas em 1940 no antigo IJF;
	➤ Reintegração cromática;
	➤ Aplicação da camada de proteção.

O levantamento de um repinte pressupõe problemáticas estéticas e históricas, visto que se trata de uma ação irreversível. A decisão de levantamento (**Fig. 5**) obedece a critérios que têm de ser analisados justificando de forma clara a decisão de o manter ou eliminá-lo. No caso dos repintes integrais e parcial nas pinturas do retábulo, foi necessário compreender a sua relevância no que diz respeito à história. A má qualidade técnica, a identificação de original subjacente com alterações compositivas, a viabilidade do levantamento do repinte, a falta de unidade pictórica, e a possibilidade de recuperação da leitura original do programa iconográfico das pinturas e do conjunto retabular, foram fatores que contribuíram para a decisão favorável ao seu levantamento. Após a análise e avaliação da parte da equipa de conservadores-restauradores, a decisão final foi tomada por todos os responsáveis das instituições parceiras no projeto.

Conclusão: o papel e contributo do conservador-restaurador

O conservador-restaurador atualmente apresenta uma carreira profissional com formação superior, cada vez mais especializada na sua área de atuação, adquirindo conhecimentos e competências baseados nos propósitos básicos e princípios éticos estabelecidos à sua profissão

Com as suas capacidades técnicas e científicas, o papel do conservador-restaurador no âmbito da salvaguarda e preservação dos bens culturais incide não só na conservação material do bem, fazendo-o perdurar fisicamente às gerações futuras, mas também reflete-se no seu contributo para o conhecimento científico material e técnico e reconhecimento de intervenções passadas desse bem.

No caso específico do projeto do retábulo da capela-mor da Sé do Funchal, o trabalho do conservador-restaurador foi de extrema importância para a sua conservação, mas também, em cooperação com os restantes profissionais das ciências exatas e humanas, para o conhecimento científico dos materiais e técnicas originais e dos empregues em intervenções anteriores, contribuindo para a historiografia da pintura portuguesa e fortuna crítica do retábulo.

É neste sentido que o conservador-restaurador tem um papel importante nos estudos patrimoniais, a partir de uma metodologia interdisciplinar, objetivando proporcionar à comunidade erudita e leiga um maior conhecimento do património.

Este projeto consistiu num desafio para todos os intervenientes no sentido de desenvolver uma metodologia interdisciplinar de atuação, de modo a resolver os obstáculos que se colocaram à preservação do conjunto retabular, de forma específica e gradual.

A par do contributo da intervenção de conservação e restauro para a valorização do património, a filosofia adotada de abranger a divulgação e a fomentação da consciência social, como partes integrantes do projeto, proporcionou um relevante contributo para a formação da identidade e cidadania.



ig. 5 - Tratamento da superfície pictórica, levantamento do repinte na pintura *Última Ceia*, 2014.
(Fonte: Mercês Lorena, LJF/DGPC)

Bibliografia

FERREIRA, Manuel Juvenal Pita. 1963. *A Sé do Funchal*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.

TEIXEIRA, Luís. 2003. *O Retábulo-mor da Igreja Grande do Funchal*. “Monumentos” nº 10. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos.

Créditos fotográficos

Filipa Abrantes (DSMPC/DRAC/SRT); Roberto Pereira (DSMPC/DRAC/SRT); Mercês Lorena (LJF/DGPC)

Parcerias

Secretaria Regional dos Transportes, Cultura e Turismo/Direção Regional dos Assuntos Culturais (SRT/DRAC); World Monuments Fund – Portugal (WMF-P); Diocese do Funchal; Laboratório José de Figueiredo/Direção Geral do Património Cultural (LJF/DGPC); Laboratório HERCULES da Universidade de Évora (LH-EU).

O retábulo de Santa Catarina da Carnota: prelúdios para a identificação de uma tipologia franciscana

André Varela Remígio¹, Anísio Franco², Maria João Vilhena de Carvalho³



Em Setembro de 1408, por remissão do foro ao Mosteiro de São Dinis de Odivelas, D. João I fez doação do território da Carnota, onde se achava implantada a antiga ermida de Santa Catarina, aos franciscanos da Observância para que eles, vindos de Alenquer, estabelecessem um oratório, nas «*entranhas de um monte*», rodeado de um «*bosque*», «*vestido de arvores silvestres, com que o cobrio a natureza*», favorecido «*com a corrente de um ribeiro*» (Amor de Deos, 1740: 159-164).

Ainda durante o reinado de D. João I, a casa de Santa Catarina da Carnota recebeu a doação de doze colunas de mármore que, segundo as crónicas e a tradição⁴, o rei terá tomado no saque de Ceuta de 1415, e seriam depois colocadas no claustro.

Desde os meados do século XV registam-se, assim, notícias consistentes sobre a existência de um «*Oratório*» composto de igreja, coro, claustro, enfermaria e celas dentro da cerca - seguramente erguida em 1475 -, coincidindo com os privilégios de um servente e de um mamposteiro concedidos pelo rei, que documentam a continuidade de obras durante toda a segunda metade do século XV⁵.

No período da vigararia de Frei Henrique de Leiria, em torno de 1450, a igreja já se encontrava construída. Sob a direcção do vigário Frei Lourenço de Azambuja, estava preparada para receber retábulo no altar-mor, com pintura de Francisco Anes de Leiria, filho do pintor régio João Afonso, marcenaria de Mestre Simão, carpinteiro, e trabalho do ajudante Cornélio, mancebo e «*mestre frexeiro*» (Amor de Deos 1740; Viterbo 1906: 8; Afonso 2008: 105), segundo a letra daquela que ainda hoje constitui informação documental rara para a história da retabulística quatrocentista em Portugal. A esta mesma campanha do retábulo da capela-mor deverão ainda associar-se as pinturas murais do Calvário⁶, do Corpo de Deus, São Gregório e

¹ Conservador-restaurador de escultura e talha dourada.

² Historiador da Arte e Conservador das Coleções de Escultura e Vidro do Museu Nacional de Arte Antiga.

³ Historiadora da Arte e Conservadora da Coleção de Escultura do Museu Nacional de Arte Antiga.

⁴ Analisadas por Maria de Lurdes Rosa 2012: 149.

⁵ ANTT, Chancelaria de D. João II, Livro 6, fol. 102 e fol. 105: Privilégios para um servente e para um mamposteiro ao Convento de Santa Catarina da Carnota, de 16 de Julho 1482.

⁶ A referência ao Calvário pintado na parede da capela-mor poderá aproximar este conjunto pictórico da Carnota ao fresco com o mesmo tema descoberto na capela-mor de São Francisco de Leiria (Afonso 2008: 105).

cenar da Paixão mencionadas nas crônicas, tematicamente relacionadas com a espiritualidade franciscana quatrocentista em que o culto sensorial das imagens e a contemplação eucarística conheceram especial relevância. Este convento sobrevive até ao século XVI, quando se edifica o denominado “Convento Novo”, tendo obras documentadas desde 1511, seguramente empreendidas com retornado fôlego após a ruína provocada pelo terramoto de 1531. A obra nova, incluindo a (re)construção da cabeceira, coro, capítulo, enfermaria, dormitório, livraria, hospedaria, portaria, foi patrocinada por António Correia Baharem (1490-1566), padroeiro do convento que ali recebe sepultura, em 1566. O padroado e a protecção teriam continuidade, confirmados pelos descendentes, em 1603, com a colocação do brasão de armas da família sobre o arco da capela-mor.

Após a morte de Correia Baharem, o favor de outras personagens de elevada condição social fará acrescentar novos elementos para a edificação moral da comunidade com base nas imagens. Irão ser na sua maioria modeladas, perfazendo um programa devocional paulatinamente constituído no sentido da experimentação da ascese mística vivida através da contemplação da figuração no barro, escolhido enquanto matéria-primeira da criação e que, pela sua pobre natureza, será doravante, e por sistema, a matéria-prima usada nos conventos franciscanos.

Do programa construído em Santa Catarina da Carnota até ao século XVIII podem extrair-se alguns momentos marcantes, de que ainda se conservam excertos que permitem determinar campanhas diferenciadas.

Um flamengo «*perito na arte da escultura*» (Amor de Deos 1740), estante no convento durante a permanência do cortesão, poeta e místico D. Manuel de Portugal (1516-1606), à roda de 1557, terá delineado pelo menos as cenas de *Cristo no Túmulo* e de *São Francisco recebendo os estigmas*. A última ainda existe, tendo passado a figurar no segundo pórtico da entrada do convento. Uma “isolada” cabeça de Cristo coroado de espinhos, técnica e artisticamente do mesmo período, pressupõe que foram executados outros Passos narrativos da Paixão.

Em 1569, a rainha D. Catarina e a infanta D. Maria (1521-1577), última filha do rei D. Manuel, refugiaram-se da grande peste que assolou Lisboa na vila de Alenquer, de onde terão partido em romaria à Carnota. Da piedade da infanta resultou a doação de um presépio com figuras de vulto modeladas individualmente, que constituem o mais antigo documento material de um conjunto da cena da Natividade esculpido em barro conservado no território português do qual, embora desmantelado, se conhecem alguns fragmentos figurativos.

Com o cenóbio integrado na Província de Santo António dos Capuchos desde 1568, todo o último quartel do século XVI assistirá a novas obras e benfeitorias. Entra em cena Frei Francisco dos Santos, franciscano, «*natural de Vizeu*» (Amor de Deos 1740: 175), a quem coube a responsabilidade da concepção de imagens que irão completar o programa antes iniciado, com um Santo António (depois colocado a par do *São Francisco recebendo os estigmas*, no pórtico), e as imagens destinadas às ermidas do Monte Sinai, da Ressurreição, do Monte Calvário, de São Jerónimo, de Santa Maria Madalena ou à de São Pedro na Cova, a que ainda se juntará o episódio em que a figura monumental de *Santa Catarina* domina os seus carrascos no momento do martírio e que, desempenhando a sua função de orago, ocupará o grande nicho que antecede a entrada do edifício conventual.

De todo o historial exposto retêm-se várias orientações com sequência no futuro da casa dos frades menores. Em primeiro lugar, a fixação do barro cozido como a matéria preferencial

para a concretização das campanhas em que a escultura de vulto assume lugar preponderante, tão cedo quanto o século XVI, o que pressupôs inevitavelmente o domínio das tecnologias de modelação, cozedura e construção das imagens para além do acesso e da disponibilidade da matéria-prima. Depois, a estadia *in loco* de mestres escultores, relativamente a alguns dos quais se referencia uma ligação efectiva aos franciscanos. Mais ainda, a fixação paulatina de directrizes dominadas pela necessidade da imagem enquanto suporte material para realizar o caminho ascético, na imitação de Cristo, na fuga eremítica do mundo terreno ou na comunhão do homem com Deus através do modelo dos mártires como Santa Catarina, exemplo máximo da virtude anunciado em metáfora e, quase simbolicamente, na invocação escolhida no momento fundacional.

A obra do século XVII pauta-se pelos pressupostos enunciados. O retábulo que então irá ocupar a parede testeira da capela-mor concentra a atenção do contemplador no essencial da mensagem (**Fig. 1**).



Fig. 1 - Retábulo-mor do Convento de Santa Catarina da Carnota, Frei Francisco de Santa Águeda e Frei Jorge dos Reis. (Fotografia de Anísio Franco)

Ali se faz uso do barro para narrar a comunhão de Santa Catarina no seu casamento místico com Jesus Cristo, testemunhado pela Virgem Maria, celebrado pela música dos anjos, inserida cenograficamente em arco triunfal (**Fig. 2**).

Juntam-se-lhe os testemunhos das sagradas relíquias dos santos mártires, na presença das efígies dos santos ligados à Ordem dos Menores Franciscanos, presidida pela glória da Virgem, eterna Rainha dos Céus. Pela primeira vez, verifica-se a utilização compósita de matérias múltiplas na mesma estrutura, adequando a aplicação à função requerida.



Fig. 2 - *Casamento Místico de Santa Catarina*, barro cozido, dourado, estofado e policromado, Frei Jorge dos Reis. (Fotografia de Anísio Franco)

A campanha retabular ficou bem documentada pelos cronistas da ordem. Uma minuciosa descrição, oferecendo-nos todos os dados, anota o significativo acrescentamento da via ascética construída na cerca, com o empreendimento de avultados trabalhos de remoção de terras e a construção de socalcos para a instalação de novas ermidas com suas imagens e narrativas figuradas, para além da obra no interior do edifício do convento. Segundo Frei Martinho do Amor de Deus, Frei Francisco de Santa Águeda foi eleito guardião, após 1653. Santa Águeda é identificado como «*Religioso de grande engenho, e habilidade*», apresentado como tendo feito os santos com as suas mãos e pintando-os, humildemente auxiliado na obra por um contingente de oficiais e trabalhadores externos. Ele próprio deixará memória da envergadura da campanha, reproduzida um século depois nas palavras do cronista: «*Nas mais das semanas andavam trabalhando quinze, e vinte homens; a todos se dava de comer e meyo jornal. Aos officiaes a tostaõ, e quatro vintens; e aos trabalhadores a dous vinténs*» (Amor de Deus 1740: 206-207). Uma segunda personagem, «*frade leigo*», acompanhava Frei Francisco de Santa Águeda. É ainda a memória do mesmo guardião Santa Águeda quem lhe atribui a obra do retábulo do altar-mor da igreja, junto com os dois colaterais, «*os Santos delles*» e as imagens do Calvário colocadas sobre o arco cruzeiro. Guilherme João Carlos Henriques, proprietário da Carnota no início do século XX, registou uma inscrição na imagem de Cristo Crucificado do conjunto do Calvário onde⁷ podia ainda ler-se «*LEIGO / FES. — F. JORGE—D— BRA/GA ESTAS IMAGES / E RETABOLOS*» (Henriques 1946).

⁷ Transferida no final no século XIX para a igreja de Santa Aurélia de Sobral de Monte Agraço, onde se conserva ao culto.

Da descrição quase romanesca da particular conjuntura da obra seiscentista, tal como apresentada pelos textos encomiásticos da crónica franciscana e pelas reconstruções narrativas da história local, é importante reter a passagem de Frei Francisco de Santa Águeda pela guardiania do convento, sucedendo a Frei Diogo de Penalva, a sua identificação como artista, junto com a menção a Frei Jorge de Braga. Na realidade, a dupla de parceiros Santa Águeda e Jorge de Braga, ou dos Reis como também surge referido, foi notada a trabalhar em conventos franciscanos diversos, nomeadamente em casas da Província de Santo António mais tarde incorporadas na Real Província de Nossa Senhora da Conceição, nas regiões do Minho, Trás-os-Montes e Beira Alta, como revelado por Ana Paula Figueiredo ao analisar o «modo capucho» da arquitectura⁸. Deslocando-se de Norte para Sul numa verdadeira azáfama operativa, encontrá-los-emos de algum modo relacionados com a traça e execução de retábulos e de imagens em Santo António de Viana da Foz do Lima (retábulo hoje em Melgaço, entre 1627-1629), Arcos de Valdevez, Ponte de Lima (Imaculada Conceição, c. 1629), São Francisco de Torre de Moncorvo⁹, Santo António de Serém, São Francisco de Orgens¹⁰, ou no retábulo de origem não determinada reaproveitado em Santo António de Pinhel no século seguinte. Deste conjunto resulta uma tipologia de retábulo-mor bem característica na sua estrutura arquitectónica de base, variando apenas em pormenores para se coadunar ao local exacto de destino, e nos detalhes de ornato e iconografia adaptados a cada uma das invocações dos conventos franciscanos, podendo desde já questionar-se se esta tipologia não responderá a uma norma superiormente determinada para a aplicação de elementos de identidade em todas as obras dos frades menores.

Os retábulos são de planta rectangular, assentes em sotobanco, compostos por três andares com banco, corpo de um só registo e coroamento semicircular que acompanha a linha da abóbada. Dividem-se, acima do embasamento, em três tramos separados por sistema de pilastra e coluna sob arquitrave, assentes sobre mísulas, quase sempre com colunas compósitas de fustes estriados, ou estrigilados, a 2/3. O tramo do centro é monumentalizado com arco triunfal onde encaixa o trono eucarístico e/ou a peanha para imagem, ou apenas a estrutura de planta poliédrica do sacrário. Nos tramos laterais desenham-se nichos de fundo plano com mísulas adossadas para colocação de imagens exentas. O embasamento é constituído, em regra, por predelas rectangulares com pintura ou simples relevos ornamentais. O ático ou coroamento prolonga a tripartição dos tramos, apresentando os respectivos panos também divididos por sistema de pilastra e coluna, sendo o central de maiores dimensões. Rematam, os dois laterais em aletas, e o central em frontão semicircular. Sobre a cimalha, aos ângulos, pirâmides de planta quadrangular, por vezes urnas, fecham a máquina. Nestes exemplos retabulares, as arcarias são

⁸ Figueiredo 2008, vol. I, 220: «[Frei Francisco de Santa Águeda] responsável pelos imóveis de Viseu e de Serém, onde fez as adaptações necessárias à planta de Mateus do Couto, tendo sido o responsável pela criação do Modo Capucho austero e que marcaria as construções da Província de Santo António e a das primeiras casas da Conceição, sendo possível que tenha intervindo em outros edifícios, não documentados; revelou-se particularmente versátil, acumulando outras funções, surgindo como pintor-dourador, no mesmo Convento (...)».

⁹ José 1760, Liv. III, Cap. IV, 313 – 315: «(...) porém no anno de 1670 se transladou para a Capella Mór, (...) e desde o dito anno se lhe mudou a invocação, e por se colocar nelle huma formosíssima Imagem de Maria Santíssima (...), se ficou chamando da Conceição. Foi fabricada pelo Fr. Jorge dos Reis, natural de Braga, como outras muitas semelhantes, que se achão em vários Conventos da Provincia».

¹⁰ Imagem referida por Frei Agostinho de Santa Maria como sendo de «(...) de excellente escultura de madeyra, & de rara fermosura, obrada por hum Religioso da mesma Provincia, insigne Escultor, & natural de Braga, & o mesmo que obrou a milagrosa Imagem de Nossa Senhora do Amparo da Casa nova, junto a Via Longa, termo de Lisboa (...) Não consta certamente o anno em que foy feyta, mas haverá pouco mais de sessenta annos neste que corre de 1715» (cf. Santa Maria 1716, Tomo V, liv. II, tit. XX, 220).

por regra construídas em volta perfeita. No ornato, sistematicamente executado em talha baixa, à excepção de salientes querubins infantis multiplicados na decoração de todos os elementos arquitectónicos, repetem-se motivos vegetalistas, heráldicos da ordem dos frades menores ou de cariz geométrico (as meias circunferências dispostas em escamas, por exemplo).

À mesma parceria de Frei Francisco de Santa Águeda – Frei Jorge de Braga ou dos Reis imputa-se a difusão de um tipo de imagem da Imaculada Conceição, rastreado tanto nos conventos mencionados acima, como num fragmento de imagem ainda existente na Carnota. São composições piramidais, com a Virgem Maria erguendo-se hierática e de mãos postas sobre o orbe emoldurado pelo crescente lunar invertido (marcado a meio pela inserção volumosa da serpente) e uma teoria de querubins. O entalhe escultórico é fluído, largo, movimentado em planos angulosos nos panos frontais do vestido e de volumes mais densos no manto, apesar do efeito de quebradura, soltando-se em ritmos certos pela farta cabeleira ondeada que envolve a figura desde a cabeça até meio do tronco. Os rostos virginais são repetidamente pouco expressivos, com formato largo e compleição roliça, as feições pontuadas pelos olhos ligeiramente semicerrados, queixos pequenos e salientes em redondo, lábios bem delineados mas pouco rasgados, olhos bolbosos, linhas finas das sobrancelhas que prolongam os eixos dos narizes, pescoços cilíndricos e deixados à vista acima dos decotes concebidos com todo o requinte e natural representação das vestes. Nos querubins regista-se, ao invés, uma definitiva opção por representações ao natural: os rostos com tipos idênticos aos das figuras femininas ganham em expressão infantil e mostram o invariável tique da reunião dos cabelos num generoso caracol levantado ao centro da cabeleira. Se na sua essência compositiva e no valor icónico estas imagens da Imaculada retomam um protótipo esculpido pela primeira vez pelo espanhol Gregório Fernandez (1576-1636) para o convento dos frades menores de Valladolid, c. 1616¹¹, replicado *ad infinitum* na imaginária devocional ao longo de todo o século XVII no mundo ibérico e nas suas extensões geográficas imperiais, a morfologia do esculpido e as particulares definições dos panejamentos das vestes, junto com tipos de rostos da Virgem Maria e dos querubins anunciam a particular execução de uma oficina que pode agora afirmar-se resultar da parceria de Francisco de Santa Águeda com Jorge dos Reis.

Seguindo a tipologia arquitectónica pré-definida, de modenaturas estruturalmente bem traçadas, o retábulo de Santa Catarina da Carnota apresenta algumas variantes evidentes que resultam da alteração funcional imposta pela transformação em retábulo-relicário para albergar o património simbólico das relíquias e da inusitada conjugação de materiais. Estaria seguramente concluído após 1653, data em que o breve papal de Inocêncio X privilegia o culto de relíquias de São Sebastião, São Félix, São Maximiano, São Gregório, Santo Aurélio, São Faustino, Santa Margarida «*e outros muitos Santos Martyres, que se collocaraõ na Capella mor, onde se conservaõ com a mayor veneração*» (Amor de Deos 1740: 215). Antes, em 1628, Urbano VIII expedira o breve de privilégio e indulgência plenária para a visita ao altar de Santa Catarina. Assim, entre 1628 e 1653, terá necessariamente ocorrido a encomenda e execução do retábulo. Em 1679, verifica-se a passagem do padroado conventual para a Casa do Infantado, devida à directa intervenção de D. Pedro II, que implicou a consequente aplicação das armas reais sobre o arco triunfal da capela-mor.

¹¹ Martín González 1983. Agnés le Gac já analisou a replicação dos modelos de Gregório Fernández na escultura associada a Frei Cipriano da Cruz, produzida em período imediatamente posterior (cf. Le Gac 2010-2011).

Nas quatro pilastras compósitas que dividem os tramos do registo central foram abertos doze alvéolos oblongos, emoldurados por cartelas à flamenga, destinados aos braços e ostensórios-relicários enquanto, sob os nichos laterais das imagens, mais dois nichos vazados albergam dois bustos-relicário de escultura exenta. Nas pilastras do registo superior foram introduzidas cariátides. A variante mais notória inscreveu-se no corpo central do retábulo, abatendo-se o arco triunfal – à maneira dos pórticos da arquitectura capucha do mesmo período – para receber a cena do Casamento Místico de Santa Catarina em escultura modelada em barro cozido, dourado e policromado.

As evidentes marcas de identidade na modelação das figuras da Virgem Maria, Santa Catarina, Menino Jesus e Anjos Músicos obrigam a procurar autoria. O nome de Frei Jorge dos Reis responde, em primeira análise, à concretização desta campanha. O «*Frade Leigo*» surge, como vimos, associado a diferentes empreitadas de outros conventos franciscanos e o seu nome é directamente relacionado com a obra de escultura quer das Imaculadas já referidas, quer com a de outras figurações. Na literatura, o seu nome é individualmente apontado em obras como o frontal de altar de Viana do Castelo (em Melgaço), onde o *Ecce Homo*, em baixo-relevo, é apresentado por Anjos, ou a Virgem do Amparo do Convento da Casa Nova (hoje na igreja de Nossa Senhora da Assunção, Via Longa, referida por Santa Maria 1716: 220¹²), obras cujo paralelismo formal com as figuras do *Casamento Místico de Santa Catarina* da Carnota, é indubitável. A consonância das feições dos rostos, braços e mãos do Menino Jesus e da Virgem do *Casamento Místico* da Carnota com a imagem do Convento da Casa Nova é ainda acentuada pelo desenvolvimento hierático da figura da Mãe de Deus, tal como pelo lançamento dos panejamentos. Constata-se que Frei Jorge dos Reis trabalhava quer o barro, quer a madeira, mas mantinha nas suas esculturas a mesma identidade autoral. Nos dois casos foi executado um acabamento policrómico semelhante, verificando-se a aplicação de vidros coloridos em algumas partes do manto da Virgem que enriquecem a representação da Rainha dos Céus. As mesmas feições roliças e de carnações rosadas são repetidas sistematicamente nos anjos músicos e nos querubins do retábulo, e são idênticas às dos querubins presentes nas várias Virgens Imaculadas atribuídas a Frei Jorge dos Reis.

A distribuição e a volumetria dos Anjos Músicos da Carnota parecem ter-se repetido no desaparecido núcleo original do Presépio do Convento de Santo António dos Capuchos de Lisboa, de que resta apenas um antigo registo fotográfico de má qualidade. A análise desta obra, através de todos os fragmentos que possam vir ainda a ser localizados, alargará a investigação futura sobre o sistema de trabalho e as relações de dependência modelar que possam ter existido com as obras das casas mães das províncias franciscanas em Portugal.

A deslocação para Sul desta oficina de franciscanos escultores poderá ter estado na origem da produção de outras obras ainda não identificadas. Eventualmente, é neste lapso de tempo ainda não caracterizado que residirá o entendimento da origem das oficinas de escultura em barro de Alcobaça. Uma Santa Maria Madalena, proveniente do convento de franciscanos capuchos de Santa Maria Madalena do Juncal, implantado nos coutos de Alcobaça (MNAA Inv. 2506 Esc), constitui o elo de ligação entre duas conjunturas artísticas que, de deste modo, começam a poder classificar-se como complementares, no tempo e no modo de esculpir o barro.

¹² Recentemente objecto de intervenção de conservação, foi exposta na exposição *A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. Grandes Obras*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira: 2015, cat. 27, 158-161.

Assim, e tal como Carlos Moura intuiu na análise da Carnota de 2006, «*e nada nos leva a pensar o contrário, estaremos em presença de uma oficina especializada em escultura de barro, trabalhando para os meios conventuais, menos de vinte anos antes do início das obras cistercienses.*» (Moura 2006: 205).

Técnicas de execução

Tal como era corrente, os escultores do grupo escultórico do *Casamento Místico de Santa Catarina* terão recorrido a estampas que circulavam por toda a Europa, avulsas ou inseridas em publicações, para imaginar e esboçar em papel o projecto desta obra.

Por prudência, antes da execução de esculturas de grandes dimensões e de conjuntos escultóricos mais complexos, era aconselhável a execução de modelos de um palmo ou pouco maior em barro ou cera para servirem de guia (Castro 1937).

As esculturas foram executadas pelo processo aditivo, através da adição sucessiva de porções de barro, de baixo para cima, com as mãos e teques (Castro 1937).

Foram executadas ocas, mas com um sistema de travessas, também em barro, no interior, de modo a susterem as paredes. Esta técnica facilitava a secagem e a cozedura (Castro 1937). Nos topos e nas zonas mais recônditas, abriram-se orifícios, os respiros, para permitir a circulação de ar e a libertação de vapor e gases durante a cozedura.

Já esboçadas, as esculturas eram seccionadas transversalmente em blocos, os taceiros (Castro 1937), com um garrote de arame (Vasconcellos 1733), o que favorecia o transporte, a secagem e a cozedura. As feições e os pormenores eram abertos com formões e goivas de madeira (Vasconcellos 1733).

Os taceiros eram cozidos em fornos a lenha, durante bastante tempo. Tal como nas esculturas de Alcobaça, alguns taceiros têm o interior das suas paredes negro, devido à atmosfera redutora existente em algumas zonas do interior do forno, provocada pela falta de oxigénio (Remígio 2012: 17).

Transportados para o local pretendido, os taceiros eram montados uns sobre os outros. O interior dos taceiros inferiores preenchido com pedras, fragmentos de tijolo e telhas e argamassa de cal e areia, de modo a conferir maior estabilidade às esculturas. Os elementos de madeira, como a mão direita da escultura de Santa Catarina, eram encaixados e fixos com uma resina, muito provavelmente pez.

Não necessariamente pelo escultor, a policromia foi aplicada sobre a superfície acessível e do modo tradicional. A decorar o estofado da escultura da Virgem, foram aplicados vidros lapidados, incolores e coloridos, imitando pedras preciosas.

Ainda a propósito destas questões técnicas, não podemos deixar de referir que preferimos o termo *barro cozido* ao vulgarizado *terracota*. Apesar de terem exactamente o mesmo significado, uma vez que são sinónimos (*Lello Universal...* c.1940), o primeiro é o termo português usado pelos mestres contemporâneos (Vasconcellos 1733 e Ludovice 1746) e constantes nos dicionários mais recuados (Bluteau 1712-1728 e Rodrigues 1875). O segundo é um italianismo (*terracota* = *terra* (barro) + *cotta* (cozido)) recentemente adoptado, constando nos dicionários portugueses apenas a partir do final do século XIX, como *terra-cotta* (Figueiredo 1899), tendo evoluído depois para *terracota* já em pleno século XX (*Lello Universal...* c.1940). O uso de um ou outro termo será por isso uma preferência pessoal. Em alguns contextos, não habitualmente em escultura, o termo *terracota* é usado por alguns autores para peças de barros

amarelados ou avermelhados cozidos a temperaturas entre os 850 e os 1100 °C e antes de receber o vidrado (Domingues 2006), e o termo *barro cozido* abaixo destas temperaturas. Porém, esta diferenciação não faz sentido. Para além de raramente se saber a temperatura de cozedura dos bens culturais museológicos, estes autores não propõem qualquer termo para estes casos que constituem a esmagadora maioria. Será claramente incorrecto dizer-se que esculturas são executadas simplesmente em barro, uma vez que este é o material extraído do solo e se altera quimicamente com a cozedura, dando origem a um outro material, o barro cozido.

Intervenções posteriores

Ao grupo escultórico, foram posteriormente aplicadas suas repolicromias. Alguns fragmentos foram colados, não há muito tempo.

Lamentavelmente, todo o conjunto retabular, um dos primeiros a fazer uso da combinação de matérias ao conjugar obra de tralha com a escultura em barro cozido, foi brutalmente vandalizado no ataque a Santa Catarina da Carnota ocorrido em 2013, constituindo uma irreparável perda para o património nacional, conservando-se apenas alguns fragmentos da monumental obra no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga.

As esculturas da Carnota, Alcobaça e Tibães

A aproximação entre as esculturas de Alcobaça e as das *Sete Virtudes*, teologais e cardeais, dos *Reis Santos* e da *Igreja*, modeladas por Frei Cipriano da Cruz (c. 1645-1716) (Smith 1968), entre o final de 1681 e o início de 1683 (Le Gac *et al.* 2003), para a sacristia do Mosteiro de São Martinho de Tibães, é inquestionável (Smith 1968, Moura 2006, Le Gac *et al.* 2003) (**Fig. 4**). Contudo, a distribuição das esculturas de Alcobaça em pelo menos duas oficinas distintas torna-se mais evidente e objectiva (Remígio 2012).

Pelas semelhanças estéticas e técnicas e pela compatibilidade cronológica, será legítimo admitir que Frei Cipriano da Cruz terá integrado a primeira oficina de Alcobaça, ali em laboração durante os triénios de 1669 e 1678 (Remígio 2012), como oficial ou mesmo mestre (Remígio *et al.* 2014), antes de ingressar em Tibães, em 1676.

O modelo anatómico seguido é caracterizado pelo corpo volumoso, pescoço grosso, rosto ovalado, testa alta, sobranceiras finas, olhos desorbitados, pálpebras semicerradas, olhar vago, nariz recto, lábios carnudos, cabelo e barba ondulantes, braços roliços e mãos papudas.

Esta primeira oficina alcobacense terá executado as esculturas da *Virgem com o Menino*, dos relicários do Santuário (c. 1670-1672), do plano horizontal e da Virgem do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* (c. 1675-1678) (Remígio 2012), da primeira fase da *Série Régia* (c. 1675-1678) e do rei D. Afonso I (?)¹³ do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. A esta oficina atribuímos ainda as esculturas de *Santa Maria Madalena* do Convento de Santa Maria Madalena de Alcobaça¹⁴, da *Imaculada Conceição* e do *Cristo atado à coluna* do Mosteiro de Santa Maria de Coz, de *Santa Rosa de Lima*¹⁵, de *São João Baptista* do Mosteiro de São João de Tarouca e da *Cabeça de São João Baptista* do Mosteiro de Santa Maria do Lorvão (Remígio 2012).

Contudo, também existem bastantes semelhanças estéticas e técnicas entre estes dois grupos e o grupo escultórico do *Casamento Místico de Santa Catarina da Carnota* (**Fig. 3**).

¹³ Actualmente no Museu Arqueológico do Carmo (MAC, Inv. Esc. 88).

¹⁴ Actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA, Inv. Esc. 2506).

¹⁵ Encontrada na Vestiaria, termo de Alcobaça, e actualmente numa colecção particular, em Alcobaça.

Tendo em conta que os escultores de Alcobaça e Tibães e os da Carnota laboraram em períodos bastante distintos, poderemos considerar que terão pertencido a gerações diferentes, tendo os primeiros possivelmente aprendido com os segundos. Esta hipótese é reforçada com o facto de Frei Jorge dos Reis e Frei Cipriano da Cruz serem ambos naturais de Braga, terra de escultores e com grande tradição escultórica.



Fig. 3 - Virgem do Casamento Místico de Santa Catarina (Carnota, 1653).
(Fonte: AVR)

Embora nessa altura várias oficinas barristas por todo o país seguissem a generalidade da tratadística sobre a técnica de execução de esculturas em barro cozido por taceiros (Vasconcellos 1733), estas oficinas poderiam empregá-la especificamente de modo ligeiramente diferente, tal como acontece com as duas oficinas barristas de Alcobaça (Remígio 2012: 13-18). Contudo, as diferenças técnicas entre o grupo escultórico da Carnota e as esculturas da primeira oficina de Alcobaça são pontuais (**Fig. 4** e **Fig. 5**).



Fig. 4 (esq.) e 5 (dir.) – Taceiros da Virgem do retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* (Carnota, 1653); taceiros da estátua do Rei D. Duarte da *Série Régia* (Alcobaça, c. 1675-1678).
(Fonte: AVR)

Enquanto os tacelos destas esculturas de Alcobaça têm o sistema interno de travessas organizado e sistematizado, os das esculturas da Carnota têm um sistema mais desorganizado ou nem travessas têm. Enquanto as esculturas alcobacenses têm quase sempre apenas respiros no topo das cabeças, as da Carnota têm também nas costas e zonas recônditas. Enquanto os tacelos de Alcobaça são unidos por argamassa de cal e areia (Feyo 1945), os da Carnota são com pez. Em Alcobaça, este betume também era usado, mas para unir fragmentos provocados pelo transporte ou pela cozedura. Uma vez que as esculturas alcobacenses são tecnicamente mais apuradas, poderemos assim considerar que houve uma evolução técnica da Carnota para Alcobaça.

A escultura de Santa Maria Madalena do convento capucho alcobacense enquadra-se esteticamente na primeira oficina de Alcobaça, mas tecnicamente aproxima-se mais das esculturas da Carnota. Algumas deficiências técnicas graves indicam que tenha sido executada numa fase de transição, quando aquela oficina dava os primeiros passos independente e ainda não dominava a técnica.

Estado de Preservação

Devido ao vandalismo ocorrido em 2013, o estado de preservação do grupo escultórico do *Casamento Místico de Santa Catarina* é muito mau. Faltam tacelos e muitos deles estão fragmentados. Existiam três caixotes com fragmentos de diversas dimensões.

Sobre a superfície, estavam depositadas grandes quantidades de poeiras e detritos de várias naturezas, constituindo potenciais focos de condensação de humidade e proporcionando um ambiente propício à colonização biológica. Sobre toda a superfície das esculturas, existia uma camada de sujidade extremamente densa e aderente.

A policromia apresentava lacunas até às camadas subjacentes e ao suporte, em grande quantidade e em alguns casos de grandes dimensões. A falta de adesão da policromia ao suporte em algumas zonas provocou levantamentos acentuados, havendo zonas em destacamento eminente. Por toda a superfície policroma existia uma rede de microfissuras muito densa. Existiam muitos pingos de cera sobre a superfície policroma, provavelmente devido às velas utilizadas no culto. Faltam muitos dos vidros aplicados.

Tratamento de conservação e restauro

Os princípios

É óbvio e incontestável que para cada bem cultural deverá ser delineado um tratamento de conservação e restauro específico. Por conseguinte, qualquer tratamento dogmático, seja ele qual for, dificilmente coincidirá com o tratamento mais indicado para um bem cultural. Se é certo que uma operação de Restauro mais intrusiva poderá ser devastadora para o bem cultural, também é igualmente certo que uma operação de Conservação excessivamente tímida poderá ficar muito aquém das suas necessidades reais.

Se a Conservação e Restauro é uma disciplina que engloba operações de exame/diagnóstico, preservação, conservação e restauro (*E.C.C.O. Professional Guidelines I...* 2002), todas estas operações poderão ser legítimas eticamente e todas as hipóteses de tratamento devem ser discutidas e ponderadas sem preconceitos e fundamentalismos. Valores como a prudência são basilares para o exercício da profissão de conservador-restaurador e, por

consequente, para o sucesso de um tratamento de conservação e restauro. Porém, o bom senso também é igualmente fundamental.

Um bem cultural é acima de tudo uma fonte de informações ao nível artístico, material, técnico, histórico e social. A salvaguarda da autenticidade, individualidade e credibilidade dos bens culturais é por isso essencial, tal como consagra o Documento de Nara (*Documento de Nara sobre a Autenticidade* 1994). Apesar de tudo, é preferível ter uma informação incompleta a uma outra adulterada (Brandi 2006). A reversibilidade e o discernimento de operações e a estabilidade e compatibilidade dos materiais empregues, sempre que possível, são factores basilares de qualquer tratamento de Conservação e Restauro (*E.C.C.O. Professional Guidelines I...* 2002).

Para além das características intrínsecas de um bem cultural, há outros valores igualmente importantes a ter em conta na delineação de um tratamento de conservação e restauro, tal como o contexto em que está inserido. O religioso, por exemplo, é distinto do museológico. O Código de Ética da *European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations* (ECCO) refere claramente que “O Conservador-restaurador (...) deverá limitar o tratamento ao estritamente necessário.” (artigo 8.º), tendo em consideração as “exigências da [sua] utilização social”. (*E.C.C.O. Professional Guidelines I...* 2002). Assim, as esculturas museológicas podem necessitar tratamentos diferentes dos das imagens religiosas, isto é serem alvo de um tratamento de mais conservativo e menos restaurativo. A chave do sucesso de qualquer tratamento de Conservação e Restauro será encontrar o equilíbrio entre todos os factores intrínsecos e extrínsecos do bem cultural, todos, por muito difícil que seja.

A prática

Uma vez que o tratamento de Conservação e Restauro ainda se encontra em curso, algumas das operações não estão completas ou nem se iniciaram. Além disso só depois dos tacelos estarem montados no expositor da exposição permanente do Museu Nacional de Arte Antiga programada para abrir em breve se poderá decidir sobre algumas outras operações, pois só com o conjunto escultórico remontado poderemos ter uma visualização plena. Assim e por uma questão de prudência, o tratamento foi dividido em duas etapas, antes e depois da montagem no expositor. Antes, serão efectuadas todas as operações de Conservação e depois ver-se-á que operações serão estritamente necessárias para restituir a leitura à cena representada, sem que se fira a autenticidade do bem cultural.

Com os tacelos e fragmentos estavam integralmente cobertos por uma camada de sujidade muito densa, dificultando a sua correcta visualização, a sujidade e as poeiras depositadas sobre a superfície de tacelo foram removidas mecanicamente, com trinchas de cerda macia e um aspirador, acoplado com um filtro.

Sendo impraticável transportar, expor e armazenar tacelos preenchidos com pedras, fragmentos de tijolo e telhas e argamassa de cal e areia pouco agregada num museu, estes tacelos foram completamente esvaziados destes materiais com um escopro e martelo. As poeiras ainda aderentes no interior dos tacelos foram posteriormente removidas com jactos de ar de um compressor e através de uma limpeza por via húmida.

Os fragmentos foram colados, com adesivos mais adequados a cada situação.

Toda a superfície policromada das esculturas foi limpa pormenorizadamente por via mecânica e por via húmida. Dada a facilidade com que as poeiras transitavam de lugar, a

limpeza foi repetida. Os pingos de cera foram removidos conciliando uma fonte de calor localizada e um cotonete embebido em solvente.

As zonas da policromia que apresentavam falta de adesão foram fixadas pontualmente com um adesivo aplicado a pincel ou por injeção.

Caso seja necessário efectuar a integração cromática de algumas lacunas, a sua selecção e execução só serão efectuadas depois da montagem do retábulo no expositor.

Em substituição dos taceiros em falta, encontrar-se-á uma solução o mais invisível possível, de modo a não perturbar a leitura do conjunto

No final do tratamento, será aplicada uma camada protectora, de modo a conferir alguma protecção às peças e ao tratamento efectuado.

Bibliografia

- A Arte no Concelho de Vila Franca de Xira. *Grandes Obras*. 2015. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- Afonso, Luís Urbano. 2008. *Convento de São Francisco de Leiria*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Amor de Deos, Frei Martinho do. 1740. *Escola de Penitencia, Caminho de Perfeição, Estrada Segura Para a Vida Eterna. Chronica da Santa Provincia de Santo Antonio da Regular, e Estreita Observancia da Ordem do Serafico Patricarca S. Francisco, No Instituto Capucho neste Reyno de Portugal*. Lisboa: Na Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galram.
- Bluteau, D. R. 1712-1728. *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Coimbra.
- Brandi, Cesari. 2006. *Teoria do Restauro*, Edições Orion, Lisboa.
- Castro, Joaquim Machado de. 1937. *Dicionário de Escultura*, Livr. Coelho. Lisboa.
- Documento de Nara sobre a Autenticidade*, Nara (1994), Domingues, C. M. 2006. *Dicionário de Cerâmica*, Calesdoscópio, Lisboa.
- E.C.C.O. *Professional Guidelines I: The Profession*. 2002. European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations, Brussels.
- Feyo, Barata. 1945. *A Escultura de Alcobaça*, Edições Ática, Lisboa.
- Figueiredo, Ana Paula Valente. 2008. *Os Conventos Franciscanos da Real Província da Conceição análise histórica, tipológica, artística e iconográfica*. Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Texto policopiado, 3 vols.
- Figueiredo, C. 1899. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Livraria Clássica, Lisboa.
- Henriques, Guilherme João Carlos. 1946. *Alenquer e seu concelho*. Parte XI – *A Freguesia de Santo Estêvão*. Fascículo II. *O Ex-Convento da Carnota*. Lisboa.
- José, Frei Pedro de Jesus Maria. 1760. *Chronica da Santa, e Real Provincia da Immaculada Conceição de Portugal da mais estreita e regular Observancia do Serafim Chagado S. Francisco*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1760.
- Le Gac, Agnès, 2010-2011. “Novo olhar sobre a obra de Frei Cipriano da Cruz, a propósito de duas esculturas de Nossa Senhora da Conceição.” *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Nº 9-10, p. 309-358.
- Le Gac, Agnès; Alcoforado, Ana. 2003. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*, Capital Nacional da Cultura 2003, Coimbra. *Lello Universal: Novo Dicionário Encyclopédico*. c1940. Livraria Lello, Porto.
- Ludovice, J. F. 1746. Manuscrito in Saraiva, J. C., 1938. *O Aqueduto das Águas Livres e o Architecto Ludovice*, CML, Lisboa.
- Martín González, Juan José. 1983. *Escultura Barroca en España, 1600-1700*. Madrid: Cátedra.
- Moura, Carlos Alberto Louzeiro de, 2006. *A Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual (1590-1700)*. *Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*. Lisboa: texto policopiado, 2 vols.
- Remígio, André Varela. 2012. “O retábulo do Transito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação”, *Conservar Património* 15-16: 3-30.
- Remígio, André Varela; Veiga, João Pedro; Moura, Carlos. 2014. “Um contributo da Conservação e Restauro para o estudo da escultura monumental em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça”. *IV Congresso de História da Arte Portuguesa: Homenagem a José-Augusto França*. Lisboa. 188-199
- Rodrigues, F. A. 1875. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- Rosa. Maria de Lurdes. *As Almas Herdeiras. Fundação de Capelas Fúnebres e Afirmação da Alma como Sujeito de Direito (Portugal 1400-1521)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

Santa Maria. Fr. Agostinho de. 1716. *Santuario Mariano E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora*. Tomo V. Lisboa: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram.

Smith, Robert C. 1968. *Frei Cipriano da Cruz*. Livraria Civilização. Porto.

Vasconcellos, P. Ignácio P. 1733. *Artefactos Symmetriacos...*, Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa.

Viterbo; Sousa. 1906. *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros Que, Sendo Estrangeiros, Exerceram a Sua Arte em Portugal*. Memoria apresentada à Academia Real das Sciencias de Lisboa. Segunda Série. Lisboa.

Retábulo de Santa Teresa na Igreja de Santo Alberto: Forma, função, conservação e restauro

Elsa Murta¹



Introdução

A obra retabular em Portugal anterior ao Grande Terramoto de Lisboa é, na sua maioria, anónima do artista autor do risco e artista executante do entalhe e douramento. O formato corporativo de trabalho das oficinas colocava o mestre artista entalhador, imaginário ou escultor e riscador como figura principal e os artífices, sem protagonismo, a trabalhar pela aprendizagem com a prática, ensinamento e repetição da obra dos mestres. Os regimentos e compromissos dos vários ofícios delimitavam a função e hierarquia de cada um. A obra final era entendida como uma glorificação a Deus e não de brio individual. Assinatura de autores ou datação são dados muito raros na retabulística Portuguesa. Um desses casos anónimos é referente à capela e retábulo dedicado a Santa Teresa, que se encontra numa Capela lateral da Igreja do Convento de Santo Alberto em Lisboa, atualmente parte integrante do percurso museológico do Museu Nacional de Arte Antiga. O retábulo encomendado pelas freiras carmelitas, coevo da constituição do convento nos inícios do séc. XVII, apresenta traça maneirista tardia e teve a função de relicário para albergar a mão de Santa Teresa, inserida em redoma de vidro (**Fig. 1**). Foi retirada para Espanha, antecipando o decreto de extinção das ordens religiosas em Portugal, em 1834.

Menos de 100 anos depois das freiras se instalarem em Lisboa, em 1675, o Padre Frei Belchior de St^a Anna, natural do Grajal, leitor de teologia no colégio de Coimbra, escreveu a *Chronica de Carmelitas Descalços, Particular do Reyno de Portugal, e Provincia de Sam Felippe*, onde relata a vida e obra de todos os religiosos desta Ordem, com especial incidência nos feitos da mentora da Reformadora da Ordem - Santa Teresa de Ávila. O Padre descreve assim a sua obra: “(...) Dou à obra o título de Chronica, & não de Historia, sendo antes Chronista, que Historiador (...) as cousas se entendem melhor com a circunstancia do tempo, em que cairão”². Os relatos desta natureza devem ser interpretados tendo em conta a

¹ Conservadora – restauradora no Laboratório José Figueiredo, Direção-Geral do Património Cultural; e doutoranda pelo processo Bolonha em História da Arte, e de Arte, Património e Restauro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (elsa.murta@gmail.com).

² Fr. Belchior de St^a Anna, *CHRONICA DE CARMELITAS descalços Particular do Reino de Portugal E provincia de S. Philippe*. (Lisboa, 1657), introdução. (Acedido em microfilme).

subjetividade do autor e o sentido atribuído aos acontecimentos, muitas vezes construídos para lhes imputar maior simbolismo religioso. No entanto considerámos ser esta uma boa fonte de informação sobre a história da implantação da Ordem das Carmelitas Descalças em Lisboa, um bom auxiliar na leitura do programa iconográfico e da existência da relíquia neste local.

A leitura histórico-artística, iconográfica, de identificação material da obra e metodologia de conservação e restauro, refletem parte do trabalho efetuado para dissertação de Mestrado em Artes Decorativas, especialidade em Talha, para a UCP, por nós defendida em 2011³.



Fig. 1 – Costas do relicário com mão esquerda de S^a Teresa de Ávila.
(Fonte: Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, s/d)

Breve história da implantação da Ordem das Carmelitas Descalças em Portugal

Na Europa um movimento de leigos buscaram desde muito cedo viver um cristianismo mais autêntico, encetando uma peregrinação à Terra Santa. Alguns acabaram por se estabelecer no monte Carmelo e passaram a ser apelidados de carmelitas ou carmelitanos. Em 1209, a pedido deste movimento, Alberto de Vercelli Patriarca de Jerusalém deu-lhes uma regra severíssima, a abstinência perpétua e a habitação em celas isoladas. Esta regra, inspirada no *Vivere Deo* do Profeta Elias, seguia o recolhimento e o silêncio⁴. Por esta razão o Patriarca Alberto ficou para sempre ligado à figura do fundador da Ordem e o que primeiro delineou a regra carmelita.

O isolamento e afastamento dos aglomerados populacionais, expunha a vida dos religiosos aos perigos resultantes da independência da vida eremítica e após serem expulsos da Terra Santa e perseguidos pelos islâmicos no segundo quartel do séc. XIII, regressaram ao continente Europeu. No decorrer de 1251 terão chegada a Moura em Portugal, os primeiros

³ Elsa Murta, “A estética e a materialidade: A talha na Igreja de Santo Alberto, em Lisboa” (Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, 2010).

⁴ António de Jesus Lourenço, “Carmelitas (Ordem do Carmo)”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (dir.) Carlos Moreira de Azevedo. (Rio de Mouro: Círculo de Leitores, Vol. A-C, 2000), p. 294.

carmelitas vindos de Malta⁵. Durante cerca de um século mais nenhum cenóbio carmelita foi constituído em Portugal e é a partir deste que irão irradiar Irmãos para todo o mundo português.

A situação feminina não era muito diferente da masculina. Grupos de mulheres viviam à sombra da espiritualidade dos conventos dos religiosos. Em Espanha, no convento da Encarnação de Ávila, em 1535 tomava o hábito D. Teresa de Ahumada e Cepeda, a seguir conhecida por Santa Teresa de Jesus⁶. Esta religiosa, sediada no convento de Ávila em 1540, reformou a ordem e devolveu-lhe a primitiva austeridade.

“Quando D. Teotónio de Bragança frequentava os estudos na Universidade de Salamanca encontrou-se com Teresa de Jesus e ficou ao corrente da sua reforma. Mais tarde, sendo bispo de Évora, correspondeu-se com a religiosa e pediu-lhe insistentemente que fundasse um convento na sua diocese. Embora ela mostrasse grande desejo de vir a Portugal, não chegou a fazê-lo, mas enviou Frei Ambrósio Mariano a Lisboa, que fundou o primeiro convento dos Descalços, (para os lados da Pampulha⁷), no dia 15 de Outubro de 1581 (...)”⁸, tomando o nome de Convento de S. Filipe.

Como premonição, Portugal entrava definitivamente na era dos Filipes.

No início do ano de 1583, D. Filipe I abandona Portugal para nunca mais voltar ao seu novo reino, deixando o “(...) governo a D. Alberto, arquiduque de Áustria, cardeal e sobrinho do novo rei, que cobriu o decénio que vai de Janeiro desse ano a Julho de 1593 e que respondeu à fórmula do vice-rei de sangue real, na ausência do monarca”⁹. O pedido para a constituição de uma casa feminina de religiosas carmelitas descalças em Lisboa era premente e foi de imediato aceite e dado andamento por interceção do próprio *Eminentíssimo Senhor o Cardeal Alberto*. Foi nessa conjuntura que entraram pela fronteira grande número de religiosos masculinos e femininos Espanhóis. Implantaram-se em diversas congregações em solo Português, nomeadamente em Lisboa, com pleno assentimento do vice-rei, religioso por natureza, dos vereadores da Câmara e dos nobres do reino. Do lado de Espanha, Madre S. Teresa, por via espiritual, também testemunhava “hum grande desejo de vir fundar a este Reino Casas da sua reforma, parecendo-lhe que teria grandes argumentos com os sujeitos Portugueses, tam bem inclinados, q nem as liberdades que trás consigo a guerra os estragão (...). Em oração com «Deos», ao saber que “El Rey Dom Sebastião nos campos de Africa, onde o levàra o zelo de dilatar a Fè de Christo, se perdeu, com a maior parte da nobreza deste Reino, a 4 de Agosto de 1578 (...) entre as lágrimas, & suspiros disse ao Senhor em modo de queixa amorosa: Ay meu Deos, como permitistes aos vossos tal perda, aos inimigos tal victoria? Se eu os achei dispostos para trazelos a mim (respondeo o senhor) de que te affliges tu? (...)”¹⁰. Madre S. Teresa, nas suas orações com Deus, apercebeu-se do desaire português e do perigo que esse facto podia vir a constituir para Portugal e para a fé Cristã, a derrota frente aos mouros. Durante alguns dias continuou a pedir “(...) ao Senhor, que lhe fizesse mercê de levar sua Religião a Portugal, para nella ser servido com à perfeição, que os Portugueses costumão ter em tudo o que fazem. (...) E dia da Assumpção da Rainha dos Anjos me disse o Senhor: Tu, filha, não iràs a Portugal fundar Casas de tua reforma, mas irão tuas filhas, e teus filhos, porque

⁵ José Carlos Vechina, “Carmelitas descalços”, in *Ob. Cit.*, Carlos Moreira de Azevedo, (dir.), p. 298.

⁶ P. Fr. Belchior de S. Anna, *Ob. Cit.*, p. 765.

⁷ Fr. Belchior de St.^a Anna, *Ob. Cit.*, p. 94

⁸ José Carlos Vechina, “Carmelitas descalços”, in *Ob. Cit.*, Carlos Moreira de Azevedo, (dir.), p. 299.

⁹ Fernando Bouza, *D. Filipe I*. (Lisboa: Círculo de Leitores, 2005), p. 195.

¹⁰ Fr. Belchior de St.^a Anna – *Ob. Cit.* p. 77.

quero augmentando o numero dos bons Religiosos, que há naquelle Reino, com os teus, que creça o motivo de eu suspender o castigo, que lhe dei, & usar de misericórdia com elle (...)”¹¹.

Depois de escolhida a cidade de Lisboa para a fundação da primeira casa feminina preparou-se a vinda das religiosas. “Foi a primeira escolhida, a Madre Priora daquela Convento de Sevilha Maria de Sam Joseph, na qual todos reconheciam tam avantajado talento, & virtude tam consumada (...)”¹². A grande viagem iniciou-se no dia 10 de Dezembro do ano de 1584, rumo a Lisboa, vindas de Sevilha, “(...) uma companhia que sobia o número mais de vinte (...)”¹³. Entre elas quatro importantes irmãs carmelitas, a Madre Maria de S. José que viria a tomar o nome de D. Maria de Salazar, Branca de Jesus Freire, filha de rico-homem, Inês de Stº Eliseu e Maria dos Santos. A comitiva conseguiu chegar a Coima e “(...) alli embarcarão para Lisboa, & com vento favorável, brevemente forão desembarcar perto do Convento dos nossos Religiosos, os quaes sahirão até a praia, donde em procissão, cantando o Te Deum Laudamus, as levarão à sua igreja em que entrarão, dando o relógio meio-dia, vespóra de Natal”¹⁴. O cronista conta com bastantes detalhes algumas das peripécias da viagem: a comitiva, “no mesmo ponto que entrarão pela raia deste Reyno, hum ferocíssimo, & grande cão raivoso, o qual encontrando primeiro ao Padre Fr. António de Jesus, levantado no ar de pullo, lhe pegou com os dentes no chapeo, & derribou da cavalgada, à qual mordeu, & passando adiante com a mesma fúria, arremeteo ao Padre Provincial, que com a capa o lançou de si, como se com hũa lança o afastara. Acometeo entam o coche em que vinhão as Religiosas, mas não chegou a offendelas, por se lhe opor Pedro Cereço Pardo, & o atravessar com a espada. (...) Sem outro acontecimento digno de historia, chegarão a Coima, onde cahirão mortas as duas cavalgadas, que tinha mordido o cão danado, que quis Deos conservar-lhes a vida em quanto durou o caminho por terra, para o qual erão necessárias”¹⁵.

Entretanto o Padre Prior de S. Felipe, FR. Ambrósio Mariano procurava um sítio apropriado para aí fundar um convento que servisse à comitiva carmelita, o qual encontrou, não muito longe de Alcântara, “ (...) veio a escolher o que hoje habitão, na freguesia de Santos o velho, & vizinho ao mar (em lugar eminente) que fica gozando de vistas em extremo agradáveis, assi das muitas embarcações de toda a sorte, de que he mui frequentado o porto de Lisboa, como de valles, & montes que corôam o mar da outra parte (...). Erão as casas não mui grandes, mas tinham hum quintal arreoado. Nellas accomodou o Mosteiro, repartindoas em celas, Igreja, Coro, & officinas, tudo tam pequeno, & estreito, que só podia agradar a quem mais vivesse, & conversasse no Ceo, que na terra”¹⁶. Percebemos pela descrição que o convento terá sido erigido a partir de construções pré-existentes, umas casas muito pequenas.

“Escolheu a Madre Maria de São Joseph para Orago do Mosteiro, o glorioso S. Alberto e estranharam as freiras irmãs do Carmelo de Ávila, dedicado a S. José, não ser esta a invocação escolhida para o primeiro mosteiro de carmelitas descalças em Lisboa”. A invocação do orago da igreja a Alberto Vercelli, patriarca de Jerusalém é pouco consensual entre os vários autores e cronistas. Alguns apontavam D. Alberto, arquiduque de Áustria, cardeal e sobrinho do rei Filipe I, em 1585 em funções de vice-rei de Portugal, um apoiante manifesto do grande amor

¹¹ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 77-78.

¹² Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 140.

¹³ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.*, p. 141.

¹⁴ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.* p. 143.

¹⁵ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.* pp. 142-143.

¹⁶ Fr. Belchior de Stª Anna – *Ob. Cit.* p. 147.

que tinha à ordem, para orago desta igreja. No entanto à época não era ainda um santo, nem podia ser invocado para este espaço religioso. Contudo é provável que tenha influenciado a escolha do orago da igreja, como forma das religiosas agradecerem o apoio do Cardeal à nova instituição religiosa.

Implantação urbana do convento, cerca e igreja

Após a entrada das religiosas nas casas onde estaria já acomodado o Mosteiro, não deverão ter demorado muito tempo até começarem a construção faseada da igreja, fruto do aproveitamento de edifício pré-existente.

A imagem que podemos idealizar de Lisboa no início do séc. XVII é a de uma cidade disposta em banda, mais concentrada junto ao rio e junto ao centro da cidade dentro de muralhas, estreitando e rareando o complexo habitacional para cima para lá das colinas. Em meados do século, rompendo a barreira da cerca da muralha Fernandina, sob a pressão de um significativo aumento da população e do interesse em tudo o que estivesse relacionado com o mar e o descobrimento do caminho marítimo para a Índia, vai estender-se no sentido marginal. Este era o “local onde a vida acontecia, onde a espetacularidade das ações tinha o seu auge, amiúde em manifestações de carácter religioso. As inúmeras procissões, Te Deum, lausperenes, oitavários eram vividas com o fervor constante de um povo que misturava ingenuamente a superstição com a fé”¹⁷. Era uma zona constituída por quintas de recreio, palácios, conventos e núcleos populacionais de gente humilde, vivendo da pesca e de atividades ligadas ao rio, acompanhando o percurso das embarcações, que todos os dias demandavam o porto de Lisboa. Em 1628 já se contabilizavam em Portugal 15 conventos de carmelitas descalços, integrando religiosos portugueses com núcleos de constituição espanhóis¹⁸.

Na Rua das Janelas Verdes, de ambos os lados da rua, sucedia-se uma concentração de edifícios de carácter monacal¹⁹: o convento de N^a S^a dos Remédios (Marianos a Santos-o-Velho), mosteiro de S. Alberto (ou das Albertas), convento de S. João de Deus (S. Filipe Real), igreja de S. Francisco de Paula e o mosteiro do Santíssimo Sacramento de Religiosos de S. Domingos, já em Alcântara. Na Corografia Portuguesa o mosteiro de S^o Alberto foi descrito da seguinte forma: “O Mosteyro de Santo Alberto fica mais adiante do convento dos Marianos da banda do mar, com deliciosa vista para elle: he de Religiosas Carmelitas descalças, todas muy observantes de sua Regra, cujo numero não passa de vinte & hũa. (...) A igreja he pequena, de hũa só nave, com a porta para o Norte, & tem além da Capella mor dous Altares Collateraes, &

¹⁷ Reforçando esta ideia, temos a interpretação de Gustavo de Matos Sequeira sobre o ambiente religioso híbrido vivido em Lisboa durante o reinado de D. João V: “Dentro deste ambiente, com os livreiros de ar livre, e os cegos papelistas a vender sermonários, vidas de santos, relações de milagres e folhinhas dos Congregados do Oratório, de mistura com as Trovas da Madre Leocádia ou do Pretinho do Japão (...) o povo de Lisboa (...) visitava o Lagarto da Penha, não deixava de ir encher uma vasilha da milagrosa água de Santo Alberto ao Terreiro do Carmo (...) pagar o seu tributo a Santo Aleixo, fiado de que o Santo o livraria da bicharia do corpo (...)”, Cfr., Gustavo de Matos Sequeira. *D. João V – Conferências e Estudos, Comemorativos do Segundo Centenário da sua Morte (1750 – 1950)*. (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1952), p. 55. Citado por, Sílvia Ferreira. *A Talha Dourada do Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco*. (Dissertação de Mestrado em História da Arte, Vol. I, Lisboa, 2002). pp.16-18.

¹⁸ Pe Miguel de Oliveira. *História Eclesiástica de Portugal*. (Mem Martins: Publicações Europa-América, Edição Revista e atualizada, 1994), p.160.

¹⁹ Ainda segundo descrição de Gustavo de Matos Sequeira: “À volta dos conventos seiscentistas (Trinas do Rato, as Francesinhas, o Mocambo, as Bernardas, as Brízidas, os Barbadinhos, S. João de Deus, os Marianos e ainda a Esperança, o Calvário, as Flamengas, o Sacramento e, mais tarde, as Necessidades), formavam-se aglomerados populacionais. As clausuras chamavam os ricos e socorriam os pobres. A uns dava-lhes amparo espiritual (...) a outros dava-lhes o caldo à Portaria (...)”, Gustavo de Matos Sequeira. (*Ob. Cit*), p. 50.

duas Capellas no corpo da igreja da banda da Epistola, hũa do Santo Christo, Imagem milagrosa, & outra de Santa Theresa, aonde em hũa ambula de cristal està inclusa hũa mão desta Santa, que he hũa das Reliquias, que há neste Reyno. Tem este Mosteyro quatro mil cruzados de renda”²⁰.

Segundo a descrição efetuada pelos cronistas da Ordem, o terramoto de 1755 obrigou as religiosas a sair de sua casa, pois toda a parte conventual foi muito danificada: “O convento ficou tão arruinado, que todas as religiosas estiveram bastante tempo abarracadas na Quinta do Provedor dos Armazéns, a S. Sebastião da Pedreira. Depois retiraram-se para o Palácio do Conde da Ribeira, à Junqueira, e daí foram para o seu mosteiro, onde estiveram abarracadas, na cerca, enquanto não se concertou”²¹. Em parte reedificado em muito modesta escala, teve na altura conserto a cerca arborizada do convento, o pequeno claustro, e a traça da igreja com toda a decoração barroca no seu interior. Os autos de extinção do convento em 1890 referem: “(...) pequenas celas, um pequeno refeitório, pequenas casinhas, pequena livraria e algumas pequenas salas, (...) tudo tão pequeno e estreito que só podia agradar a quem mais vivesse e conversasse mais no céu que na terra”²². Mas essa seria a vocação essencial desta Ordem, “(...) à imagem das rigorosas disposições da reformadora do Carmelo, Teresa de Ávila, que dizia não ser justo que casa de pobres fizesse ruído ao cair no dia do Juízo...”²³.

A Igreja de Santo Alberto

A Igreja das Albertas, apesar do seu exterior sóbrio, é muito rica interiormente. Corresponde à tipologia que o historiador Norte-americano George Kubler em 1972 denominou estilo chão (Portuguese Plain Architecture). Segue também a recém-divulgada tratadística da nova linguagem clássica, uma “arquitetura matematizada”²⁴ cujas formulas e modelos geométricos formaram os conhecimentos e aptidões dos arquitetos e engenheiros que, nesta época, eram quase sempre ligados à engenharia militar. As duas únicas capelas laterais situam-se do lado direito da igreja, não sendo intercomunicantes comunicam diretamente com a nave separadas por teia em madeira. O retábulo mor, retábulos laterais, colaterais e paredes em geral, foram executados segundo um programa decorativo diferenciado, cuidado, executado faseadamente por mãos diferentes mas de muita competência. Situa-se em pleno desenvolvimento de um conceito novo, de saberes e vivências com uma plástica adequada à vertente catequizadora da igreja, pela animação e dinamização de formas e representações entalhadas, pintadas, painéis azulejares, que se convencionou denominar barroco, segundo um “bel composto”²⁵, de matérias em relação de estreita complementaridade. Apesar de ser uma obra anónima encontraram-se marcas entalhadas na madeira previamente a ser dourada. Podem ser referentes à assinatura ao artista entalhador, ou como medida estatística, um meio de identificar a quantidade de obra feita e a ser paga. Nas talhas que revestem os arcos de passagem para as capelas laterais, encontramos uma dessas marcas, também já referenciada em obras

²⁰ P. António de Carvalho. “Da Parochia de Santos”. In *Corografia Portuguesa*. (Braga, Capitulo XXXV, tomo III, 1712), p. 528-529.

²¹ João Bautista de Castro. *Ob. Cit.*, p. 426

²² José Luís Porfírio (coord). *Ob. Cit.*, p. 21

²³ José Luís Porfírio (coord). *Ob. Cit.*, p. 21

²⁴ Rafael Moreira. “Arquitetura: Renascimento e classicismo”, in *História da Arte Portuguesa*, Paulo Pereira (Dir.). (Rio de Mouro: Círculo de Leitores, vol.5, 2007), p. 179.

²⁵ Luís de Moura Sobral, “Um bel composto: a obra total do primeiro Barroco português”. In *Struggle for Synthesis. A Obra Total nos Séculos XVII e XVIII*. (Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Vol I. 1999), pp. 303- 314

entalhadas na região de Lisboa e do Alentejo. Trata-se de marcas de goiva, similares a uma boca sorridente (**Fig. 2**).

A Capela de Santa Teresa de sintaxe maneirista e o retábulo relicário

O retábulo da capela lateral de Santa Teresa conserva uma estrutura maneirista, mas de época tardia. Embora as linhas compositivas sejam direitas sem volumetria dinâmica das superfícies, o entablamento tem já alguma diferenciação de planos a acompanhar as colunas. A principal característica deteta-se ao nível das decorações ornamentais pela sobrecarga decorativa, todos os campos foram preenchidos por enrolamentos de decoração fitomórfica, folhagem de acanto formando volutas, festões de flores, frutos, alguns pássaros e laçadas com enrolamento de volutas, ainda de gosto renascentista, caso das *ferroneries*. Ao centro, num nicho fechado por porta envidraçada e estampa, encontrava-se a relíquia da mão de Santa Teresa de Ávila. Esta zona central era fechada, salvaguardada, por porta, da qual apenas restam os fechos e dobradiças metálicas (**Fig. 3**). As colunas sem torção, separadas entre o primeiro terço e os dois terços superiores por festão enrolado, são profusamente decoradas com enrolamentos fitomórficos, volutas, cartelas com cabeças de anjos alados e símbolos litúrgicos. Características comuns com o referido, são citados por Robert Smith para o Santuário de Alcobaça, igreja da Luz em Lisboa, retábulo-mor da Sé de Miranda do Douro²⁶, ou alguns motivos decorativos da talha do retábulo da capela-mor da igreja do antigo convento do Loios em Évora²⁷, para o qual Francisco Lameira refere a morfologia que temos vindo a descrever.



Fig. 2 (esq.) e 3 (dir.) – Marca incisa sob o douramento; Retábulo de Santa Teresa, onde se encontra o nicho relicário e as ferragens para uma portada.
(Fotografias de Elsa Murta, LJF, 2011).

²⁶ Robert Smith, *A Talha em Portugal*. (Lisboa: Livros Horizonte, 1962), p. 50.

²⁷ Francisco Lameira, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio*. (Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de história da Arte da Universidade de Évora, col. Promontória Monográfica História da Arte 01. 2005), pp. 90-91.

A relíquia de Santa Teresa

O convento de Santo Alberto granjeou de grande fama devido à presença da relíquia de Santa Teresa, oferecida ao convento. Na sequência das conversas da Santa, quando rezava e conversava com Cristo, foi obtida mercê da relíquia: “(...) Também será levada a elle (povo Português) tua mão esquerda”²⁸. Depois da morte de Santa Teresa a sua mão esquerda foi cortada e colocada numa redoma de cristal forrado a prata e pedraria, registado em autêntica de pergaminho em 1587, guardada no arquivo das Religiosas e traduzido do Castelhana para o Português. A relíquia manteve-se durante todo o tempo de vivência religiosa do convento, colocada no altar a si dedicado, na Capela de Santa Teresa. Em 1763, o historiador Bautista de Castro²⁹, no seu Mapa de Portugal Antigo e Moderno, refere a relíquia dentro de “êmbula de cristal”, ainda se encontra no nicho do retábulo tapada por vidro pintado com a gravura.

O cronista da Ordem Carmelita, Fr. Belchior de St^a Anna, descreveu pormenorizadamente, desde o cortar da mão até à entrega da relíquia no convento de Santo Alberto, transcrevendo a redação do pergaminho, nos seguintes termos: “(...) dou noticia, & testemunho de verdade a todos os que a presente virem, que nos annos passados de mil & quinhentos & oitenta & quatro, (...) entrando no Coro baixo com meu cõpanheiro Fr. Christovão de S. Alberto, descobrimos o santo corpo, do qual sahia hũa fragrância, & cheiro suavíssimo, & o achamos inteiro, & cheiroso, & os peitos altos, como se estivera viva, & com sangue fresco, como se acabara de espirar, avendo dous annos que estava sepultada, ainda que o rosto, & as mãos, que estavam descobertas, se avião posto denegridas com a cal, o demais estava com mui fermosa cor. Eu entam cortei do dito corpo a mão esquerda, a qual trazia comigo em hũa arquinha de papeis, donde manava como hum azeite, que manchava os papeis, & panos em que estava envolta. Depois a pus em hum cofresinho, juntamente com a chave do sepulcro, em que deixei o corpo melhor accomodado, & dei a guardar o cofresinho, fechado com chave, às Monjas do Mosteiro de Avila (...). Depois no anno de 1585, celebrandose Capitulo Provincial de nossa Ordem na Villa de Pastrana, se ordenouque o santo corpo se trasladasse de Alva para Avila, & eu passei por Avila, & pedi o cofresinho, para tirar delle a chave que alli estava, & tirei juntamente a mão, a qual achei cheirosa, & que avia enchido de azeite todas as sedas, em que estava envolta, & a trouxe a Portugal, depositandoa no Mosteiro de Santo Alberto das Carmelitas Descalças desta Cidade de Lisboa, & hum dedo meminho, que della falta, se cortou para mandar a nosso Padre Provincial Frei Nicolao de Jesus Maria. E por esta mão tem feito nosso Senhor algũas maravilhas no Mosteiro de Santo Alberto. Em fé do qual dei esta firmada em meu nome, & sellada com o sello de nosso officio, neste Mosteiro de Sam Felipe das Carmelitas Descalços de Lisboa a doze dias do mês de Março de 1587 annos. A firma diz assi. Fr. Jeronymo Graciano da Madre de Deos Vigario Provincial”³⁰.

O gosto devocional por relíquias de santos assumiu particular importância nos séculos XVII e XVIII, encontrando-se vários exemplos em outros cenóbios na contemporaneidade deste. Pautam-se pela procura da valorização da espiritualidade, em detrimento da estética no culto das imagens, sendo “os pedaços ou fragmentos de um corpo que entrou na dimensão da

²⁸ Fr. Belchior de St^a Anna – *Ob. Cit.* pp.77-78.

²⁹ João Bautista de Castro. *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. (Lisboa, t. III, 1763), p. 207

³⁰ Fr. Belchior de St^a Anna. *Ob. Cit.* pp. 210-211

eternidade”³¹ como que “mediadores entre os crentes e Deus”³². Esta era também uma das deliberações saídas do Concílio de Trento, o reforço do “valor do culto das imagens e das relíquias «cousa muyto boa & proveitosa invocar devotamente os sanctos & pedir lhes ajuda & favor, para se alcançarem merces de Deos per intercessam de Jesu Christo seu filho»”³³. À semelhança deste a igreja da Madre Deus em Lisboa detém na sua rica coleção de obras preciosas, as relíquias de Santa Auta, guardadas num cofre, oferecidas pelo Imperador Maximiliano, em 1517³⁴.

“(…) Até à morte da última religiosa professa.”

Com a extinção das Ordens Religiosas O Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, documenta que “a última professa solene deste convento, Madre Maria Madalena do Carmo, desaparece em 8 de Abril de 1890”, no entanto Augusto Cardoso Pinto, nas suas Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes, refere que entre 1917 e 1918, data de início dos projetos de ampliação do Museu com demolição do convento, “ainda viviam duas religiosas e em parte do qual (convento) funcionava uma escola de telegrafistas”³⁵. O convento manteve-se ativo até início do séc. XX. À data da extinção, o espólio de objetos móveis, utilitários ou artísticos, concentravam-se, além da igreja e coros, nas numerosas capelinhas e altares espalhados pelo espaço de clausura: avultavam as peças de imaginária (99), quase o mesmo número de pinturas (74 em tela e 21 em madeira) e uns quantos paramentos e objetos litúrgicos de prata e cobre. A livraria guardava centena e meia de volumes, todos versando assuntos religiosos³⁶.

Um anónimo autor de crónicas sobre a reforma do Carmo e a igreja e convento das Albertas publicou no jornal *Comercio de Portugal* em 1891 que, àquela data, o culto ainda se fazia na igreja³⁷. Este autor faz uma descrição interessante e dá-nos alguns elementos novos sobre a organização do espaço conventual, da existência de um sino na igreja e do que terá sido o ocaso da vivência e culto nas carmelitas de S^o Alberto: “A Igreja em obra de talha é uma das mais ricas da capital; o culto continúa alli; (...) Um appendice ao coro, de tosca madeira à imitação de coreto de arraial, devia há muito estar desmanchado; O coro com um soffrivel órgão, tem bastante espaço para uma orchestra, o que precisa é tirar-lhe as grades (...). O interior do convento está dividido em mesquinhas cellas, refeitório pequeníssimo, péssima cozinha, pequenas salas, e os pavimentos em diversos níveis; é um verdadeiro labyrintho (...); para quem (...) está acostumado a ouvir dar horas o relógio das freiras do convento das Albertas, e mais moradores do sitio habituados a frequentar a igreja de Santo Alberto, o culto divino tem sido conservado ininterruptamente há trezentos annos (...)”³⁸.

³¹Maria de Fátima Eusébio. *A Talha Barroca na Diocese de Viseu*. (Dissertação de doutoramento Faculdade de Letras, Porto). 2005, p. 34. Citando, Maria João Pinto Correia *Além da Morte*, (Museu Grão Vasco. Roteiro. Viseu: Ministério da Cultura, IPM, Museu Grão Vasco, Edições Asa, 2004) p. 73.

³² Maria de Fátima Eusébio. *Ob. Cit.*, p.34.

³³ Maria de Fátima Eusébio. *Ob. Cit.*, p.36.

³⁴ Nuno Vassalo Silva. “O Tesouro da Madre Deus”. In, Ana Isabel Seruya (coord.) *Igreja da Madre Deus – Campanha de Intervenção de Conservação e Restauro*. (Lisboa: IPM, 2002), p. 98.

³⁵A. Cardoso Pinto. *Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes*. In Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga. (Fascículo 2, Vol. I, 1939), p. 45.

³⁶ ANTT - Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Institutos Religiosos – Freiras, Convento de S^o Alberto, Caixa 102.

³⁷ Anónimo (Um constante leitor). *A Reforma do Carmo e a Igreja e Convento das Albertas*. (Lisboa: Collecção de cartas publicadas no *Comercio de Portugal*, 1891), p.1

³⁸ Excertos de cartas de “Um constante leitor” do jornal *Comercio de Portugal*, datadas entre 18 e 24 de Março de 1891. *Ob. Cit.*, p. 1-8

Identificação material

Para caracterização da técnica utilizada e materiais presentes no douramento e policromia do retábulo da Capela de Santa Teresa, foi solicitado o estudo científico ao Laboratório REQUIMTE e Núcleo do Departamento de Conservação e Restauro da FCT-UNL. A investigadora Irina Sandu, efetuou a estratigrafia e a identificação das camadas de douramento da talha do retábulo por observação microscópica (OM) dos cortes transversais. Foi ainda efetuada a análise microquímica conjuntamente com as propriedades óticas dos minerais para identificação de pigmentos e cargas e as reações específicas de coloração para determinar os tipos de aglutinantes, pelos métodos de Microespectroscopia de Infra-vermelho com Transformada de Fourier (FTIR- μ S), Microscopia electrónica de varrimento (SEM-EDX) e Tomografia micro-computerizada (microCT), que se encontram compiladas no relatório científico³⁹. Este estudo fez parte do Projeto GILT-TELLER, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, através dos fundos atribuídos ao projeto PTDC/EAT-EAT/116700/2010.

Sendo a estrutura de todas as amostras muito idêntica entre si, baseámo-nos no corte transversal da amostra 4 (**Fig. 4**) para caracterização do douramento. Observou-se uma camada espessa de preparação branca, composta por gesso e cola animal (Am. 4 - 1), seguida de uma camada fina de bolo arménio de cor ocre, com composição de alumino-silicatos e amidas (cola de pele) (Am.4 - 2) e assentamento de folhas de ouro compostas por uma liga metálica com aproximadamente 74% de ouro> para 15% de prata> 10% de cobre (Am. 4 - 3). Esta técnica é a tradicional portuguesa, preparações com gesso aglutinado a cola de pele e água, bolo arménio aglutinado a cola de pele e superfície coberta por folhas de ouro brunidas. Acima do douramento observa-se, além da deposição de poeiras de diferente granulometria, uma camada heterogénea de um material composto por cera, resina e óleo provenientes de intervenções posteriores de conservação e restauro realizadas na Igreja nos anos 80 e 90 do séc. XX.

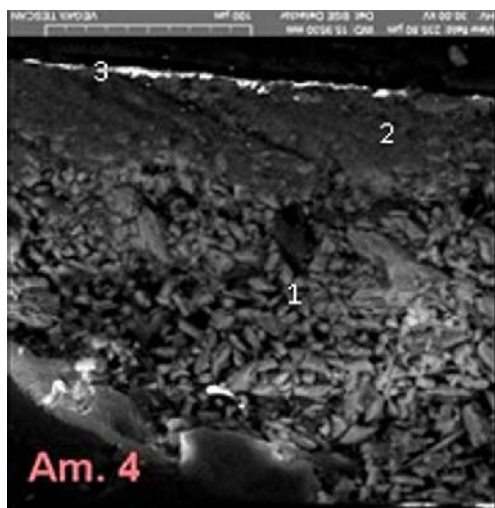


Fig. 4 – Espectro EDX do corte transversal da amostra 4. Visíveis 1) preparação branca de gesso e cola animal; 2) bolo ocre fino de alumino-silicatos e amidas; 3) Liga metálica de ouro, prata e cobre. (Imagens e identificação de Irina Sandu, LFCT-UNL, 2010)

³⁹, Irina Sandu. *Resultados das amostras 3, 4, 5 e 7 da talha da capela na Igreja das Albertas (MNAA)*. (Relatório científico do LRNDCR da FCT- UNL, 2010) (Texto policopiado).

Conservação e restauro

“(…) O dourado recria uma antevisão do próprio Céu, oferecendo ao crente a visão da eternidade”⁴⁰. É nesta ótica que as obras em Santo Alberto foram promovidas, fruto de um conceito compositivo inicial, coerente, visível no enquadramento da decoração entalhada dourada ao longo das paredes e retábulos da igreja. Existem várias evidências de adaptações, acrescentos e remedeios de soluções. Resultado dos fatores de alteração dos materiais provocados pelo meio ambiente e pelo Homem, houve a necessidade de efetuar uma intervenção de conservação e restauro de toda a igreja.

No início da década de 80 do século XX, Portugal foi protagonista de uma exposição de grande impacto cultural, “XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura”, de cujo percurso o MNAA fazia parte. Projetou-se então uma grande campanha de obras no museu, passando por grandes remodelações do espaço expositivo, bem como a conservação e restauro, de todas as espécies artísticas existentes na igreja. Nessa altura o 1º curso de técnicos de conservação e restauro terminava o 1º ano de formação nas instalações do Instituto José de Figueiredo e os alunos da área de escultura, talha e mobiliário foram convidados a integrar a equipe técnica. Após a aspiração cuidada de poeiras (**Fig. 5**), foi efetuada a fixação das camadas constituintes do douramento pela aplicação generalizada de mistura de cera virgem de abelha + resina Damar (7:2) diluída em solvente aromático (75:25), aplicado quente com trincha; foi efetuada a remoção dos excessos da mistura de cera-resina com trincha humedecida em solvente aromático e auxílio de fonte de ar quente; efetuou-se a uniformização da camada de cera-resina aplicada com ligeiro polimento da superfície dourada com papel absorvente⁴¹. Cerca de 10 anos depois, em 1994, por ocasião das comemorações de “Lisboa - 94 capital Europeia da Cultura” foi promovida uma nova campanha de limpeza da superfície entalhada dourada e retificação da fixação de camadas preparatórias. De novo foi montada uma estrutura de andaimes e procedeu-se à retificação da fixação das camadas de preparação e douramento ao suporte, seguindo a mesma metodologia. A vantagem da aplicação da mistura de cera-resina sobre superfícies douradas é a sua capacidade de ser reabilitada pelo calor em qualquer altura.



Fig. 5 – Conservação e restauro da talha dourada.
(Fotografia de José Pessoa, IJF, 1983)

⁴⁰, José Fernandes Pereira. “O barroco do século XVII: transição e mudança”. In PEREIRA, Paulo (dir) - *História da Arte Portuguesa*. (Rio de Mouro. Círculo de Leitores, 2007), p.20.

⁴¹ Sobre este procedimento consultar, Elsa Murta. “O uso da cera-resina em tratamentos de conservação de superfícies douradas”. In *A Prática da Teoria, tratamentos de conservação e restauro*. (Actas das II Jornadas ARP, 2009), pp. 43-54. (Disponível em: <http://arp.org.pt/noticias-b/actas-2009.html>).

Considerações finais

Pela análise e estudo, sob o ponto de vista da obra total e interdisciplinar agora terminado, constatámos que a instalação da ordem carmelita em Lisboa e a construção do respetivo espaço monástico se inserem num contexto de proliferação das ordens religiosas e de fundação de inúmeras casas monásticas em Portugal e no contexto Europeu. A vinda desta ordem para este país não pode ser desvinculada do contexto da perda da independência e do domínio filipino, que potenciou as relações de proximidade no espaço ibérico. A localização deste convento no espaço urbano de Lisboa enquadra-se num urbanismo profundamente marcado pela presença de mosteiros, que configuraram alinhamentos de ruas e condicionaram a distribuição dos espaços da vivência coeva. Terá sido sucessivamente sujeita a restauros, por via das calamidades por que passou, ou obras de melhoramento e ampliação do espaço. No que concerne à materialidade, as análises realizadas evidenciam uma conformidade com as técnicas de execução e materiais com composição característica das épocas estilísticas reconhecidas e comuns em Portugal.

Bibliografia

- Anónimo (Um constante leitor). *A Reforma do Carmo e a Igreja e Convento das Albertas*. Lisboa: Collecção de cartas publicadas no Commercio de Portugal, 1891
- ANTT - Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, Institutos Religiosos – Freiras, Convento de Stº Alberto, Caixa 102.
- Bautista de Castro, João. *Mapa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa, t. III, 1763.
- Belchior de Stª Anna, CHRONICA DE CARMELITAS descalços Particular do Reino de Portugal E provincia de S. Philippe. (Lisboa, 1657). (Acedido em microfilme).
- Bouza, Fernando. *D. Filipe I*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.
- Carvalho, P. António de. “Da Parochia de Santos”. In *Corografia Portuguesa*. (Braga, Capitulo XXXV, tomo III, 1712.
- Duarte, Eduardo. “A Architectura do Convento dos Cardais”. In VIEIRA, Irmã Ana Maria (coord.), “O Convento dos Cardais. Veios da Memória”. Lisboa: Quetzal editores, 2007
- Eusébio, Maria de Fátima. *A Talha Barroca na Diocese de Viseu*. Dissertação de doutoramento. Porto: Faculdade de Letras. 2005. Citando, Pinto Correia, Maria João. *Além da Morte*, Museu Grão Vasco. Roteiro. Viseu: Ministério da Cultura, IPM, Museu Grão Vasco, Edições Asa, 2004
- Ferreira, Sílvia. *A Talha Dourada do Altar-mor da Igreja de Santa Catarina, em Lisboa. A Intervenção do Entalhador Santos Pacheco*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Vol. I, Lisboa, 2002.
- Francisco Lameira, *O Retábulo em Portugal. Das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de história da Arte da Universidade de Évora, col. Promontória Monográfica História da Arte - 01. 2005.
- Lourenço, António de Jesus. “Carmelitas (Ordem do Carmo)”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (dir.) Carlos Moreira de Azevedo. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, Vol. A-C, 2000.
- Matos Sequeira, Gustavo de. *D. João V – Conferências e Estudos, Comemorativos do Segundo Centenário da sua Morte (1750 – 1950)*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1952.
- Moura Sobral, Luís de. “Um bel composto: a obra total do primeiro Barroco português”. In *Struggle for Synthesis. A Obra Total nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, Vol I. 1999.
- Moreira, Rafael. “Arquitetura: Renascimento e classicismo”, in *História da Arte Portuguesa*, Paulo Pereira (Dir.). Rio de Mouro: Círculo de Leitores, vol.5, 2007.
- Murta, Elsa. “O uso da cera-resina em tratamentos de conservação de superfícies douradas”. In *A Prática da Teoria, tratamentos de conservação e restauro*. Actas das II Jornadas ARP, 2009. (Disponível em: <http://arp.org.pt/noticias-b/actas-2009.html>)
- Murta, Elsa. “A estética e a materialidade: A talha na Igreja de Santo Alberto, em Lisboa” Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, 2010.
- Oliveira, P.e Miguel de. *História Eclesiástica de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América, Edição Revista e atualizada, 1994.
- Pereira, José Fernandes. “O barroco do século XVII: transição e mudança”. In PEREIRA, Paulo (dir) - *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro. Círculo de Leitores, 2007.

- Pinto, A. Cardoso. *Notas para a História da Ampliação do Museu das Janelas Verdes*. In Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga. (Fascículo 2, Vol. I, 1939).
- Porfírio, José Luís (coord) – *O Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa*. Lisboa: IPM, Electa, 1994
- Sandu, Irina. *Resultados das amostras 3, 4, 5 e 7 da talha da capela na Igreja das Albertas (MNAA)*. Relatório técnico do LRNDCR da FCT- UNL, 2010 (Texto policopiado).
- Smith, Robert Chester. *A Talha Em Portugal*. Livros Horizonte, 1962.
- Vassalo Silva, Nuno. “O Tesouro da Madre Deus”. In, Ana Isabel Seruya (coord.) *Igreja da Madre Deus – Campanha de Intervenção de Conservação e Restauro*. Lisboa: IPM, 2002.
- Vechina, José Carlos. “Carmelitas descalços”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (dir.) Carlos Moreira de Azevedo, Rio de Mouro: Círculo de Leitores, Vol. A-C, 2000.

Gilt-Teller: uma abordagem inovadora e ferramenta multimédia para o estudo interdisciplinar dos retábulos em talha dourada em Portugal

I.C.A. Sandu¹



Introdução

Gilt-Teller (www.gilt-teller.pt) é o acrónimo de um projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT-MCTES) em Portugal, sendo focado no estudo histórico, técnico e analítico dos materiais e técnicas de douramento [1] em obras de talha dourada pertencentes a igrejas e capelas Portuguesas criadas no período 1500-1800.

A Talha dourada é uma tipologia de decoração escultórica com camadas de douramento/policromia singular na Península Ibérica, que desenvolveu em Portugal a sua forma de expressão mais opulenta durante a época Barroca. Este fenómeno artístico foi adoptado e desenvolvido em conjunto com outras técnicas artísticas, como os azulejos, na forma de obras de arte completas e como marca nacional de Portugal, parte da expressão figurativa da fé religiosa e de uma mensagem catequética [2-5]. Embora sujeita a investigação histórica intensiva, a decoração em talha dourada no território Português não foi sistematicamente estudada do ponto de vista material e técnico. Nesse sentido, o estudo desenvolvido durante o projecto Gilt-Teller foi destinado a colmatar esta lacuna. Em 2012 começou o projecto-piloto no território Português [6] e, embora o financiamento tenha acabado em Agosto de 2015, a investigação e os resultados obtidos até agora podem constituir uma valiosa fonte de inspiração para futuros projetos e pesquisas sobre esse património. Devido ao tempo limitado e considerando o grande número de retábulos e esculturas com decoração em talha dourada presentes nas igrejas e capelas de Portugal, decidiu-se centrar a investigação em certas áreas geográficas (Algarve, Aveiro, Coimbra, Évora, Guarda, Lisboa e arredores, Miranda do Douro, Portalegre, Santarém, Viseu e Funchal) e para 3 tipologias principais de objectos: retábulos-mor e colaterais, cadeirais eclesiásticos e esculturas policromas. Os principais critérios considerados na seleção das obras para estudar foram: o valor histórico-artístico, com uma especial atenção para a relevância estética e cultural dos

¹ Investigadora, Cientista da Conservação, Laboratório Hércules, Universidade de Évora, Palácio do Vimioso, Largo Marques de Marialva 8, 700-809, Évora, Portugal.

casos de estudo em relação com a presença de documentação histórica (contractos de obras ou outros documentos da época de construção), presença ou não (melhor se não) de intervenções posteriores à criação, o estado de conservação das obras e a necessidade de tratamentos futuros (as campanhas de amostragem foram organizadas antes do começo do restauro ou durante a intervenção, em alguns casos).

Entre as 6 tarefas do projeto, a quinta focou-se na criação e implementação de uma ferramenta inovadora bilingue (Português/Inglês) em forma de base de dados de livre acesso. Esta tarefa envolveu diferentes membros do grupo de trabalho (a Investigadora Principal sendo responsável e coordenadora da criação e pelo preenchimento dos componentes da base de dados) e consultores estrangeiros (http://www.gilt-teller.pt/static/pdf/2_instituicoes.pdf), com a contribuição da companhia Take the Wind Lda (Coimbra). O trabalho que foi desenvolvido através dessa colaboração foi também um modelo de interdisciplinaridade e multidisciplinariedade no campo da conservação e das ciências do património cultural.

O website foi realizado como uma viagem virtual dentro dos materiais e técnicas de douramento, ilustrando os fundamentos históricos, artísticos e científicos dos estudos implementados no âmbito das 5 tarefas de investigação (a sexta sendo de divulgação e Outreach). A ferramenta online representa assim o mapa interactivo de Portugal (**Fig. 1**) no qual vários pontos indicam a localização de importantes objectivos em talha dourada estudados dentro do projeto.

A complexidade da talha dourada é abordada a partir de 3 perspectivas: *histórica e estilística* (a classificação dos objectos sendo feita com base na atribuição histórico-estilística), da *conservação* (a documentação elaborada para cada objecto estudado contém uma ficha técnica de avaliação do estado de conservação), e *científica*, em várias escalas de caracterização (da escala Macro para Nano) [7-9]. Assim, pela primeira vez na história do património religioso Português, essa ferramenta reúne o conhecimento de três áreas científicas diferentes: História da Arte (com uma componente de História da Arte Técnica), Conservação e Restauro de Talha Dourada e Ciências da Conservação e do Património Cultural.

Funções & objectivos da ferramenta online

A ferramenta Gilt-Teller tem múltiplas funções: estrutura de base de dados, incluindo diferentes tipologias de documentos (textos, imagens, gráficos, filmes etc.); facilmente acessível, disponível online e também em outros suportes (DVD ou discos de memórias externas) em formato vídeo (explicando como aceder ao sítio web e navegar nas várias componentes); instrumento virtual e experimental, que permite a interacção em vários níveis com o público; a capacidade de ser transferida e integrada em sistemas de formação alternativos, não-convencionais (e-learning); a capacidade de ser actualizada com dados sobre outros casos de estudo, facilitando assim estudos comparativos; a aplicabilidade na monitorização do estado de conservação dos objectos estudados e na avaliação dos efeitos dos tratamentos de restauro; a capacidade de oferecer uma base para a criação de uma rede internacional para investigação e transferência de conhecimento e tecnologia.

As aplicações da ferramenta GILT-Teller são variadas e incluem uma componente de Outreach que pode ser adoptada pelas áreas de História da arte, Conservação e Ciências do património com vista à divulgação das suas actividades, cobrindo um grande leque de end-users, do público alargado aos alunos do ensino superior.

A ferramenta online, construída como uma base de dados focada em casos de estudos do território Português, representa também um meio para sensibilizar o público sobre as diferentes tipologias da talha dourada (incluindo os materiais e as técnicas de douramento) e as problemáticas delas: da falta de documentos sobre a atribuição/autores e das intervenções posteriores até um estado de conservação precário e à falta de uma estratégia de monitorização e preservação desse património. Até ao momento a base de dados apenas contém 42 casos de estudos, dos quais 2 são cadeirais, 2 esculturas polícromas e 38 retábulos pertencentes a vários estilos/épocas e regiões de Portugal. A informação existente pode servir como base para futuros estudos comparativos sobre materiais e técnicas de douramento da Europa e de outros continentes, uma vez que a arte retabular da época Barroca em particular conheceu uma grande expansão em territórios do Além-mar (Brasil, Índia, África etc.). A base de dados pode ser actualizada com novos casos de estudo em qualquer momento e nesse sentido pode servir como um instrumento de pesquisa e divulgação do património retabular ao nível nacional e internacional. As informações sobre o estado de conservação das obras estudadas podem também servir para futuras campanhas de monitorização dos retábulos e esculturas documentadas.

Estrutura & principais componentes

Com base no modelo de estrutura proposto pela coordenadora do projecto, a empresa Take the Wind Lda de Coimbra, criou a ferramenta e a base de dados online em versão bilingue, Portuguesa e Inglesa [9]. Da colaboração entre os investigadores do projeto (incluindo as 4 bolseiras) e consultores portugueses e estrangeiros, resultaram textos, imagens e vídeos que serviram para descrever o projecto, os objectivos, os participantes, as obras estudadas classificadas com base nos estilos/épocas histórico-artísticas.

A estrutura da ferramenta online inclui um Menu inferior (**Fig. 2**), constituído por documentos em formato pdf e vídeo, e um Menu superior (**Fig. 1**), apresentado como um mapa de Portugal (página principal) com a função de identificação por cada região/distrito dos casos de estudo de talha dourada, clicando em cada tipologia/estilo (da talha Renascentista a Neoclássica e até à Escultura Polícroma).

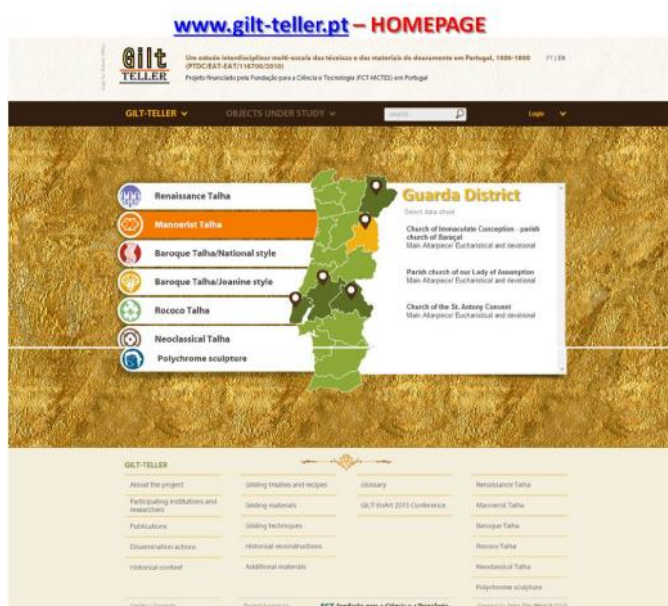


Fig. 1 - Versão Inglesa da Página principal de entrada no website do projeto, que também funciona como interface da base de dados online (a cor laranja aponta para 3 casos de estudo do estilo maneirista, no distrito da Guarda).
(Fonte: Irina Sandu).

A primeira coluna do Menu inferior contem as seguintes secções: *Informações gerais* sobre o projecto, os membros e as *Instituições participantes*, as *Publicações* e *Acções de divulgação* (participação em conferencias, organização de workshops etc.) e a *Contextualização Histórica* do projecto.

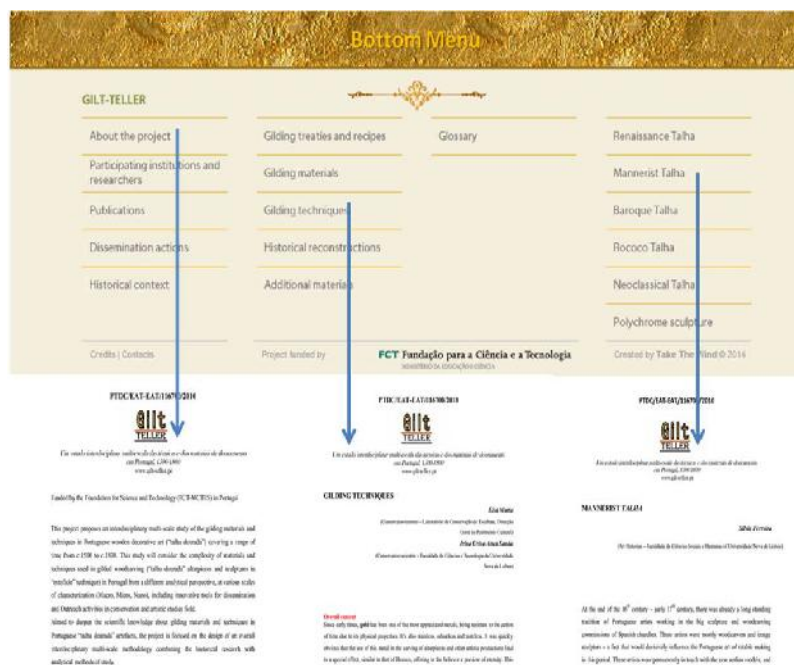


Fig. 2 - Menu inferior do website do projecto com exemplos de documentos em pdf para 3 secções da ferramenta online. (Fonte: Irina Sandu)

A segunda coluna aponta para dados técnicos e históricos e resultados obtidos no projecto em relação a: *Receitas e tratados sobre douramento*, *Reconstruções históricas*, *Materiais de douramento*, *Técnicas de douramento* e *Materiais Adicionais*. As *Reconstruções Históricas* foram realizadas no âmbito da tarefa 4 do projeto e documentam, através de fotografias e vídeos, a realização em laboratório de 4 receitas de douramento (2 para a técnica a água e 2 de douramento a mordente) de 2 tratados Portugueses: um escrito por Filipe Nunes (século XVII) e outro por José Lopes Baptista de Almada (século XVIII) [10-11]. O filme documentário sobre as reconstruções contém 10 capítulos, o último incluindo a reprodução de técnicas de decoração em cera com douramento, encontradas numa escultura (S. José, Museu de Aveiro) estudada durante o projecto (Figura 3a). A secção *Materiais Adicionais* contém 11 documentos formato pdf com resultados obtidos da colaboração com especialistas da Republica Checa, Itália, Alemanha, Roménia e Portugal (**Fig. 3**). Estes documentos representam fichas técnicas com resultados analíticos sobre materiais e técnicas de douramento encontrados em objectos provenientes destes países (ícones, molduras, grupos escultóricos).

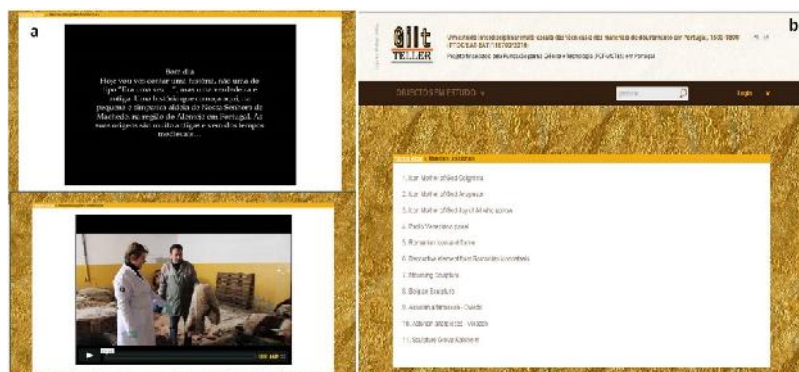


Fig. 3. - a) A introdução ao filme sobre as Reconstruções históricas; b) a página com os 11 documentos em pdf da secção Materiais Adicionais
(Fonte: Irina Sandu).

A terceira coluna introduz o *Glossário* e o link para a *conferência* final do projecto, *GILT-EnArt2015*, organizada no período 25-27 de Maio de 2015 em Évora.

O *Glossário* foi concebido como um conjunto de 7 capítulos divididos pelas 3 áreas do projeto: História e Técnicas da Arte (capítulos I-III), Conservação e Restauro (capítulos IV-V) e Ciências (capítulos VI-VII). Os conteúdos são inovadores, ilustrando através de componentes multimédia (textos, imagens) a terminologia relacionada com a arte retabular e as suas técnicas de decoração (douramento e policromia) (**Fig. 4**), usando exemplos dos casos de estudo do projecto.

A quarta coluna contém documentos pdf de descrição dos principais estilos de talha dourada: *Renascentista*, *Maneirista*, *Barroca* (Nacional e Joanina), *Rococó* e *Neoclássica* e um texto geral sobre a *Escultura Policroma*.

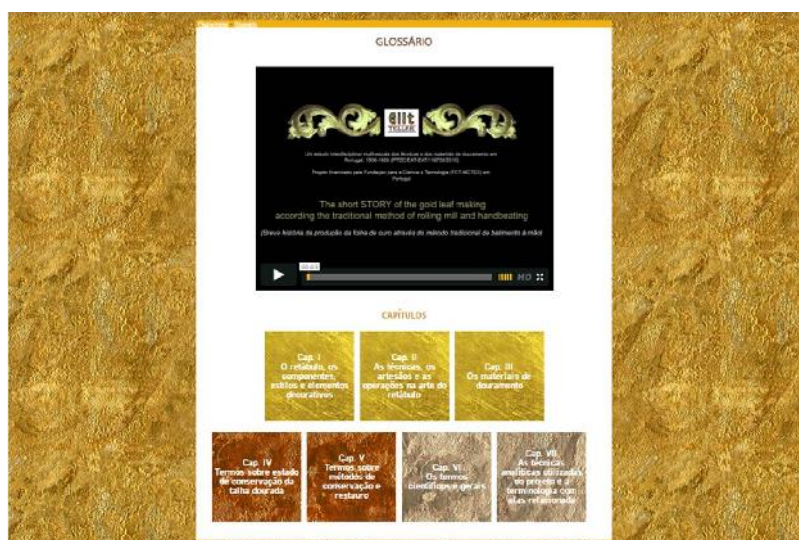


Fig. 4 - O vídeo de introdução ao Glossário e os títulos dos 7 capítulos.
(Fonte: Irina Sandu).

A *base de dados* foi concebida como um conjunto de fichas técnicas que estruturam, para cada estudo de caso inserido, as informações principais obtidas das várias actividades do projeto no âmbito das primeiras 3 tarefas. A descrição de cada caso de estudo inclui uma Ficha geral com dados sobre o retábulo e uma imagem de conjunto e eventualmente do local onde se encontra (igreja, capela etc.) e algumas fichas que organizam de forma sintética os dados analíticos obtidos para as amostras recolhidas para cada caso (**Fig. 5**).

Assim, podemos identificar as seguintes secções: *Amostras*, *Camadas* das estruturas douradas ou policromadas de cada amostra, *Materiais* de douramento e *Técnicas*. Esta parte da base de dados representa um primeiro nível de acesso para o público e contém textos e imagens que praticamente cada pessoa pode ler e compreender. O segundo nível é recomendado para especialistas e alunos da área de conservação e das ciências do património, sendo representado pelas seguintes secções: *Estado de conservação* dos objectos (em formato de ficha técnica com imagens e vídeos com exemplos ilustrativos), *Objectos e Técnicas analíticas* (uma tabela que resume para cada retábulo as técnicas analíticas aplicadas para cada amostra) e *Técnicas Analíticas* utilizadas na caracterização das amostras (esta secção descreve os parâmetros instrumentais de cada técnica analítica por cada amostra e os resultados obtidos, em formato de texto, imagens ou vídeos). Cada amostra foi identificada com um acrónimo derivado do acrónimo do objecto analisado (por exemplo, para o Retábulo-Mor da igreja de Nossa senhora da Pena em Lisboa - Portugal, o acrónimo seria: PT-AM-NSPLx e para as amostras, PT-AM-NSPLx_1 etc.).

Ate ao momento presente, a base de dados inclui: 1 caso de estudo da época Renascentista (cadeiral), 8 retábulos maneiristas, 18 do Barroco Nacional (1 retábulo do Proto-Barroco), 9 (1 cadeiral) do Barroco Joanino, 3 do Rococó e 1 da época Neoclássica, 2 Esculturas Policromas [8, 12-21]. Do total de 42 casos de estudo, apenas 25 apresentam uma descrição completa nas várias fichas, a partir da ficha Geral até à tabela das Técnicas analíticas por cada amostra. O preenchimento dos dados para os restantes casos está a ser efetuado.

As técnicas analíticas tradicionais e inovadoras usadas durante o projecto foram: microscopia óptica, espectroscopia, difractometria de raios X, espectrometria de massa de tempo de voo (MALDI-TOF-MS), cromatografia líquida, espectroscopias microFTIR imaging e microRaman, testes de coloração fluorescentes (Sypro Ruby), ensaios imuno-enzimáticos (ELISA), microscopia de força atómica (AFM) e tomografia micro-computadorizada (μ -CT). Essas técnicas analíticas foram uteis para a identificação dos materiais orgânicos e inorgânicos das várias camadas das amostras com douramento e policromia recolhidas durante varias campanhas de amostragem no território nacional. Além disso, foi possível descrever as técnicas de douramento (douramento a agua vs. douramento a mordente e técnicas com folhas de imitação ou purpurinas) e de obtenção das camadas de preparação (gesso grosso vs. gesso fino) ou as técnicas de policromia (estofado, esgrafito etc.) através de resultados obtidos em forma de imagens e gráficos mas também usando as reproduções das receitas de douramento com base nos tratados de Nunes e Almada.



Fig. 5 - Aspecto geral de uma página de entrada a base de dados com as várias secções de descrição de uma obra (caso de estudo do Retábulo-mor da igreja matriz de Bucelas, Loures).
(Fonte: Irina Sandu)

Conclusões

A estrutura e o conteúdo bilingue da ferramenta Gilt-teller apresentada neste artigo mostra o potencial inovador e as funções de uma plataforma online e da base de dados ao qual ela dá acesso, com aplicações no âmbito da investigação, educação e divulgação do património retabular. Essa ferramenta multimédia facilita o acesso à informação obtida no âmbito do projecto Gilt-teller para um público vasto mas também especializado.

A inovação que essa ferramenta/base de dados traz no panorama da investigação sobre o Património Cultural consta do seu carácter interdisciplinar que cruza três áreas de pesquisa fundamentais: História da Arte, Conservação e Restauro e Ciências do Património. A inovação e a originalidade estão presentes não só ao nível da estrutura e apresentação visual da informação mas também na criação de componentes multimédia inovadores, como é o caso do Glossário bilingue e dos vídeos sobre as Reconstruções históricas.

Agradecimentos

O presente trabalho foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através do projeto PTDC/EAT-EAT/116700/2010. O apoio do projeto *IMAGOS – Innovative Methodologies in Archaeology, Archaeometry and Geophysics – Optimizing Strategies X APOLLO - Archaeological and Physical On-site Laboratory – Lifting Outputs*, ALENT-07-0224-FEDER-001760, financiado pelo programa INALENTEJO através de fundos FEDER é também mencionado.

Agradece-se o envolvimento das seguintes pessoas, membros, consultores ou colaboradores do projeto GILT-Teller: Elsa Murta, Sílvia Ferreira, Pedro Flor, Conceição Ribeiro, Agnes Le Gac, Lia Jorge, Rita Veiga, Francesca Paba, Vanda Amaral, Patrícia Monteiro, Manuel Costa Pereira, António João Cruz, Nuno Leal, Tito Busani, Mariella Lobefaro, Stepanka Hrdlickova Kuckova, Mark Richter, Carlos Nodal, Catarina Miguel, Ion Sandu, Viorica Vasilache, Andrei Victor Sandu, António Candeias, José Mirão, Luís Dias, Ana Margarida Cardoso, Ana Manhita, Celso Mangucci, Miguel Barros, Lidório Fernandes, empresa Take The Wind Lda. Um agradecimento especial é feito a Ana Pinheiro Torres pela ajuda com a revisão do Português.

Bibliografia

- [1] Irina Crina Anca SANDU, Luis URBANO AFONSO, Elsa MURTA, Maria Helena DE SA, Gilding Techniques in Religious Art Between East and West, 14th -18th Centuries, *International Journal of Conservation Science*, Volume 1, Issue 1, March 2010, 47-62.
- [2] Robert SMITH, A Talha em Portugal, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.
- [3] Francisco LAMEIRA, O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio, Promontoria Monográfica Historia da Arte 01, Revista do Departamento de Historia, Arqueologia e Património a Universidade de Algarve, Faro, 2005.
- [4] Sílvia FERREIRA, A Talha – Esplendores de um Passado ainda Presente. Lisboa: Nova Terra, Coleção Arte nas Igrejas de Lisboa, N.º 1, 2008.
- [5] A Escultura Policromada Religiosa dos Sec. XVII e XVIII – Estudo comparativo de técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica, *Actas do Congresso Internacional*, Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa, 2002.
- [6] Irina Crina Anca SANDU, GILT-Teller: An interdisciplinary multiscale study of gilding techniques and materials in Portugal, 1500-1800, VIII Jornadas de Arte e Ciência - Conservação e Restauro de Artes Decorativas de Aplicação Arquitectónica, 29 September 2012, *ECR - Estudos de conservação e restauro* (ISSN1647-2098), 127-142, 2013.
- [7] Irina Crina Anca SANDU, Maria Helena DE SA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Ancient “gilded” art-objects from European cultural heritage: a review on different scales of characterization, *Surface and Interface Analysis*, 43, no. 8, 1134-1151, 2011, DOI 10.1002/sia.3740.
- [8] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Eva Raquel NEVES, Manuel Costa PEREIRA, Andrei Victor SANDU, Stepanka KUCKOVA, António MAURICIO, A comparative, multi-scale and interdisciplinary study of gilding techniques and materials in two Portuguese Baroque “talha dourada” complexes, *ECR - Estudos de conservação e restauro* (ISSN1647-2098), no 4/2013, 47-71, DOI: 10.7559/ecr.4.3080.
- [9] Irina Crina Anca SANDU, Gilt-Teller- a multimedia tool for the study and monitoring of gilded wood carved decoration in Portuguese churches, *ESRARC 2014 - 6th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation. Proceeding Book* Edited by: Oana Adriana Cuzman, Rachele Manganelli Del Fà, Piero Tiano, 218 Pages, 2014, ISBN: 9788840443652.
- [10] Irina Crina Anca SANDU, Francesca PABA, Elsa MURTA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Conceição RIBEIRO, Travelling Beneath the Gold Surface – Part I: study and characterization of laboratory reconstructions of Portuguese seventeenth and eighteenth centuries ground and bole layers, *e-conservation journal*, issue 2, 2014, 43-63.
- [11] Irina Crina Anca SANDU, Francesca PABA, Elsa MURTA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Luis DIAS, José MIRÃO, António GRANDE CANDEIAS, Two recipes from Portuguese tradition of gilding on wooden support between laboratory reproduction and analytical investigation, *IJCS - Special Issue of GILT-EnArt international conference*, 25-27th of May 2015, no 6, 2015, pp.541-556.
- [12] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Sílvia FERREIRA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, António CANDEIAS, José MIRÃO, Catarina Pereira MIGUEL, Francesca PABA, More than gold – an interdisciplinary, complementary study of gilding materials and techniques in baroque altarpieces from Portugal, *ESRARC 2014 - 6th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation. Proceeding Book* Edited by: Oana Adriana Cuzman, Rachele Manganelli Del Fà, Piero Tiano, 218 Pages, 2014, ISBN: 9788840443652.
- [13] Sílvia FERREIRA, Elsa MURTA, Irina Crina Anca SANDU, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Os púlpitos barrocos da igreja de Nossa Senhora da Pena de Lisboa: um estudo histórico, estilístico, técnico e material, *Conservar Património*, ISSN 2182-9942, no 17, 1-16, 2014, DOI: 10.14568/cp2013009.

- [14] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Rita VEIGA, Vanha Solange MURALHA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Stepanka KUCKOVA, Tito BUSANI, An innovative, interdisciplinary, and multi-technique study of gilding and painting techniques in the decoration of the Main Altarpiece of Miranda do Douro Cathedral (XVII-XVIIIth centuries, Portugal), *Microscopy Research and Technique*, 76: 733-743, 2013, DOI: 10.1002/jemt.22224.
- [15] Stepanka KUCKOVA., Irina Crina Anca SANDU, Michela CRHOVA, Radovan HYNEK, Igor FOGAS, Vania Solange MURALHA, Andrei Victor SANDU, Complementary cross-section based protocol of investigation of polychrome samples of a 16th century Moravian Sculpture by optical, vibrational and mass spectrometric techniques, *Microchemical Journal*, 110, 538-544, 2013, DOI: 10.1016/j.microc.2013.07.002.
- [16] Irina Crina Anca SANDU., Elsa MURTA, Silvia FERREIRA, Rita VEIGA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Andrei Victor SANDU, Between History and Science: Interdisciplinary study of the gilded materials and techniques in the Baroque altarpieces of the Church of Sorrow in Lisbon, *InArt 2013 Conference – First International Conference on Innovation in Art Research and Technology*, 10-13th of July, Evora (31-32, Book of Abstracts, ISBN 978-606-624-441-1).
- [17] Irina Crina Anca SANDU, E. MURTA, S. FERREIRA, M.F.C. PEREIRA, A. CANDEIAS, J. MIRÃO, C. P. MIGUEL, F. PABA, More than gold – an interdisciplinary, complementary study of gilding materials and techniques in Baroque altarpieces from Portugal, *ECR - Estudos de conservação e restauro* Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015, no 6, 2015, pp.13-3, DOI: 10.7559/ecr.6.7522.
- [18] Irina Crina Anca SANDU, Gilt-teller: a novel multimedia tool for outreach in conservation and heritage science, *ECR - Estudos de conservação e restauro*, Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015, 2015, in print.
- [19] Celso MANGUCCI, Irina Crina Anca SANDU, Ana MANHITA, Ana Margarida CARDOSO, Luis DIAS, A dispute between painters of Évora in 1729, *ECR - Estudos de conservação e restauro*, Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015, 2015, in print.
- [20] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Silvia FERREIRA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Stepanka HRDLICKOVA KUCKOVA, Valentina VALBI, Luis DIAS, Cátia PRAZERES, Ana Margarida CARDOSO, José MIRÃO, António GRANDE CANDEIAS, A comparative multi-technique investigation on material identification of gilding layers and the conservation state of 7 Portuguese mannerist altarpieces, *IJCS - Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015*, no 6, 2015, pp.439-454.
- [21] Irina Crina Anca SANDU, Elsa MURTA, Fátima EUSEBIO, Rita VEIGA, Lia JORGE, Vania Solange MURALHA, Manuel Francisco COSTA PEREIRA, Tito BUSANI, Nuno LEAL, Silvia FERREIRA, Creating the illusion: the marble and stone-like decoration of the main altarpiece of St. Francis church, in Viseu, *IJCS - Special Issue of GILT-EnArt international conference 25-27th of May 2015*, no 6, 2015, pp.473-486.

Conhecimento do retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro pelo estudo do seu reverso

José Vieira Gomes¹



Introdução

Pretende-se, neste trabalho, apresentar um estudo sobre os elementos constitutivos do retábulo da igreja de Santa Maria de Pombeiro, a partir do reverso, de modo a contribuir com aspetos que ainda não foram tratadas nesta área de estudos.

Para melhor entendimento desse propósito, intentaremos, prioritariamente, proceder ao seguinte: identificar a espécie arbórea do retábulo e identificar a sua autoria num contexto de renovação dos mosteiros beneditinos, de meados do século XVIII, a partir do mosteiro de Tibães; identificar os métodos de trabalho na construção; perceber a implantação do retábulo na capela-mor, pelo levantamento de plantas; identificar um sistema de grelhas constituídas por linhas verticais (pilares principais) e horizontais (traves mestras); identificar modos de apoio recíproco e de dispersão de forças, dos diversos elementos do reverso; reconhecer que o sistema de assemblagens é o legado de uma ciência da carpintaria, e do conhecimento dos ensambladores do barroco que também podiam exercer as profissões de marceneiro, torneiro e até a de entalhador; fazer a inventariação das técnicas de assemblagem por observação direta do reverso; perceber os modos de fixação do retábulo às paredes laterais, à parede do lado nascente, e ao teto da igreja; identificar e inventariar fissurações e patologias do retábulo para posterior estudo, restauro, defesa e sua valorização.

O presente estudo incide, portanto, sobre aspectos que ainda não foram tratados entre nós, e que, de certo modo, poderá trazer nova luz para a compreensão da feitura da maquinaria retabular.

O Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro

A vontade de José Ferreira Vilaça de ingressar na Ordem de S. Bento cruzou-se com *A possibilidade de trabalhar em vários mosteiros beneditinos que estavam em profundas obras de remodelação [...]*². Torna-se irmão donato em 5 de Janeiro de 1758 com o nome de Frei José

¹ Doutorando em Arte, Património e Restauro, na Universidade de Lisboa.

² Oliveira, Paulo, “A Escola de Tibães – Mito ou Realidade?”, in *O Barroco em Portugal e no Brasil* (Braga: Edições ISMAI, sem data), 209 – 224.

de Santo António Ferreira Vilaça e, depois de ter trabalhado em Tibães e Refojos de Basto (incluindo aí o trabalho de execução de desenhos de retábulos para o santuário de N^a S^a dos Remédios, em Lamego, e para a de Sto. Tirso), é enviado em 1770 para o mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, onde tratará de conceber e executar a talha do coro, dos púlpitos, e a do retábulo-mor que o próprio Frei José Vilaça dizia ser o melhor de todos os que tinha feito, no seu *Livro de Rezam*.

Se percebemos uma nova forma de conceber e executar a talha, no abandono da predominância de concheados e da folha de acanto, que ainda era uma reminiscência de joanino, mas muito presente ainda no retábulo de Tibães, e na recriação de um novo formulário, devedor das gravuras de C. E. Briseux, mais nítido, mais volumoso, mais bem recortado em “ronde bosse”, com flores de girassol, rosas, e concheados prestes a metamorfosearem-se em folhagem; se percebemos a inserção de nichos no corpo das colunas laterais, como nunca se tinha visto; se percebemos ruturas nesse sentido, percebemos, simultaneamente, algum cumprimento no que respeita à estrutura tradicional do retábulo, e conforme as categorias de Francisco Lameira³: embasamento; um corpo; um tramo; ático.



Fig. 1 - Retábulo-mor da igreja de Santa Maria de Pombeiro, Felgueiras.
(Fotografia do autor)

³ Lameira, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, vol.1 (Évora: Promontória Monográfica História da Arte, 2005), 25.

De uma averiguação mais atenta, tendo em consideração o método estrutural (ou semiológico), depreende-se que a altura do retábulo, de 13,66m, dobra a cota da largura da planta que ronda os 6,80m (**Fig. 4**, lado esquerdo). O retábulo como uma gigantesca fachada que se impõe ao nosso olhar por meio de um sistema de verticais fortes, como as das três colunas (a contar com as laterais interrompidas pelos nichos com as imagens), e por um jogo de horizontais nas molduras que definem o embasamento interrompido pelo nicho da padroeira, primeiro, e pelas horizontais da zona do entablamento, e as dos degraus do trono, depois, eleva-se gradualmente até ao infinito, digo, até à zona do baldaquino com a peanha e o resplendor. Podemos perceber, com esta aproximação, uma espécie de *esqueleto implícito*⁴ que assegura a beleza e a estabilidade do retábulo.

A disposição estratégica, de alguns elementos, leva-nos a uma segunda leitura: o nicho da padroeira é a base de uma vertical que passa pelo centro e pela cabeça do anjo, no ático, elevando todo o poderoso sistema retabular com a ajuda dos anjos laterais, estes em atividade por cima de linhas dinâmicas que parecem constituir um triângulo a enlaçar toda a composição por cima da boca de cena da tribuna.

Começamos a perceber que a conceção do retábulo poderia ter sido precedida por um esquema geométrico que se nos começa a impor por uma dialética ditada pelo jogo das figuras na composição (**Fig. 2**): a cabeça do anjo, no ático; as duas imagens, nos nichos das colunas laterais; e a imagem da padroeira na parte inferior do retábulo.

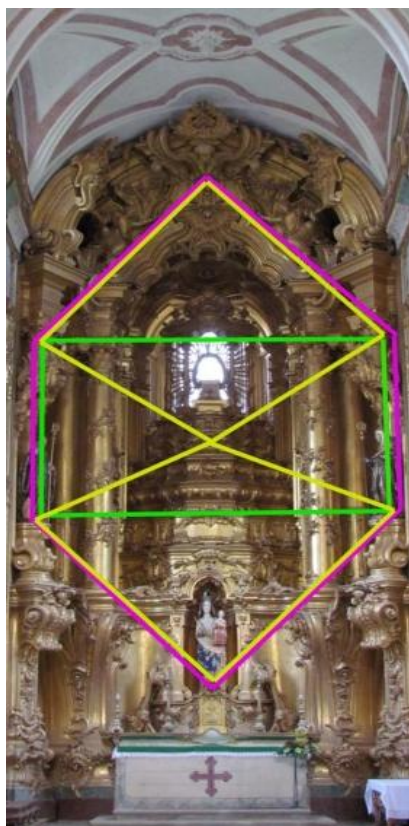


Fig. 2 - Retábulo-mor da igreja de Santa Mariade Pombeiro.
(Fotografia do autor; esquema geométrico de Paulo Silva)

⁴ Arnheim, Rudolf – *O Poder do Centro* (Vila Nova de Gaia: edições 70, 1990), 247.

A base do primeiro triângulo constitui-se com os capitéis das colunas interrompidas (repare-se que a disposição enviesada do pequeno dossel dos nichos das imagens laterais, é a continuação, à distância, do ímpeto de feixe de linhas por cima da boca de cena da tribuna). A base do segundo vai dos pés da imagem da esquerda, aos pés da imagem da direita. De um lado e de outro partem as linhas do segundo triângulo que convergem aos pés da imagem da padroeira.

O que liga tudo isto? Entre um triângulo e outro, percebe-se a constituição de um retângulo (**Fig. 2**, a verde) se ligarmos a base dos capitéis aludidos, aos pés das imagens. Contorne-se as linhas retas exteriores (**Fig. 2**, a vermelho) e percebe-se o mesmo desenho e contorno de uns ladrilhos hexagonais na secção sobre arquitectura de *L' Encyclopédie de Diderot et D' Alembert*; cruze-se as linhas que partem da base dos capitéis aos pés de cada uma das imagens opostas e descortinamos mais dois triângulos que formam figuras geométricas independentes (**Fig. 2**, a amarelo). O dinamismo do retábulo parece encadear-se num esquema geométrico triangular, desde a cruz desenhada no frontal do altar, até à zona do ático, num grande nó de molduras e *cartões*, em forma de “X”, por cima da boca de cena da tribuna, e tendo como ponto de intersecção a cabeça de um anjo (compare-se este elemento, muito presente na estética de Frei José, com um outro, existente na parte superior do alçado principal do púlpito da igreja de Real, perto de Braga, que também lhe tem sido atribuído). As duas hastes superiores do “X” ganham de salto, na forma dos dois *agraffes*, as molduras do remate, e invadem o teto, onde se reorganiza e regulariza a cadência de ângulos agudos, na forma pintada.

A madeira utilizada no retábulo

A madeira de castanho foi a madeira mais utilizada na construção dos retábulos: *Os entalhadores e imaginários portugueses desde sempre preferiram o carvalho e o castanho, para os seus trabalhos em talha*⁵.

A referência concreta a “vinte couseiras p.^o os caixilhos da sacristia”, feitas em madeira de castanho, e para os retábulos: “Trabalhase no Retabollo a jornaes p.^a o que se comprou a Madeira o que pareceo necessário”, conforme o “Estado” de 1770⁶.

O cerne da madeira de castanho vai da cor de palha, ou ocre, ao castanho; veio normalmente direito e de estrutura e textura grossa. A madeira de castanho é considerada uma madeira dura.

Dizer se a espécie arbórea é dura ou macia não depende da sua categorização botânica, mas do efeito que se produz em âmbito oficial: é a “mordedura” que indica se uma espécie é dura ou macia, entendendo “mordedura” o golpe rápido de uma goiva na superfície da madeira⁷. *Tradicionalmente, consideram-se madeiras duras, as de árvores de folha larga ou de folha caduca. Consideram-se madeiras macias, as árvores de coníferas*⁸.

O reverso do retábulo

A análise e a percepção dos elementos essenciais do retábulo, e a da sua beleza, suscitam-nos outro tipo de análise: a do reverso. Esse estudo, que entre nós está por fazer, pode constituir

⁵ Ferreira-Alves, Natália Marinho – *A Arte de talha no Porto na Época Barroca [...] (Porto: Câmara Municipal, 1989), 178.*

⁶ Smith, Robert – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2 vols., 1972), 64.

⁷ Gomes, José Vieira – *A Talha e a Arte de Entalhar* (Porto: ed. de autor, 2005), 32.

⁸ Ramuz, Mark – *Enciclopédia do Trabalho em Madeira* (Livros e Livros 2002), 10.

um importante suplemento e ensinamento com vista à compreensão, renovação da defesa e revalorização não só dos retábulos, mas também da talha complementar.

Se a construção de um retábulo é obra de entalhadores e douradores, ela é, em primeiro lugar, obra de carpintaria e marcenaria, e obra de ensambladores. Sabemos que da execução do trabalho desses oficiais, depende a estabilidade e perdurabilidade de todo o conjunto. Não havia, inicialmente, uma delimitação de competências muito clara entre marceneiro, carpinteiro e ensamblador, apesar dos regimentos:

Mas era justamente nesta sua qualidade de carpinteiro que o ensamblador, que literalmente «juntava os elementos», colaborava com o entalhador, fazendo a estrutura do retábulo [...]. O ensamblador, como o carpinteiro, fazia os nichos do retábulo, que o entalhador enfeitava [...]⁹.

Pelas palavras, percebemos que a atividade do ensamblador não se podia dissociar da do carpinteiro, nem a deste do outro: a conceção da armação ou das grelhas do retábulo, a das escadas de acesso a resplendor, a concertação e desbaste do tabuado do embasamento, e demais partes, para entregar à equipa de entalhadores, não se sabe se era mais do domínio de um carpinteiro ou de um ensamblador. Dá a ideia que o carpinteiro era mais um obreiro, um homem que fazia, que serrava, que aparelhava, que pregava os pregos agregando as *juntas secas*; o ensamblador podia ser o mesmo homem que pensava o jogo das partes entre si.

Após o derrube, a árvore é transportada em troncos que seguem para o estaleiro, ou serração. Esses troncos eram descascados e imediatamente transformados em vigas, pilares e em tábuas ou pranchas, para que se dê a secagem. A forma mais simples de converter os troncos consiste em serrá-los tangencialmente, ou de *fora a fora*¹⁰.

Estrutura

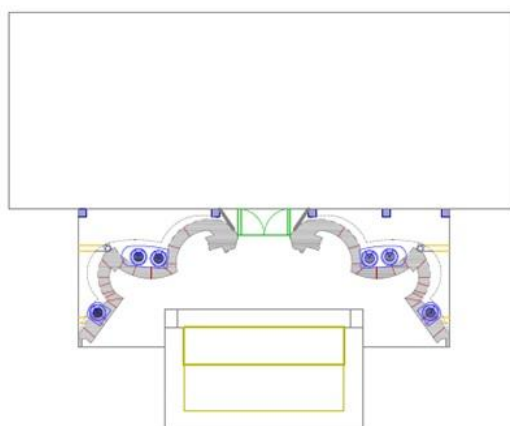


Fig. 3 - Caixa de implantação do tardoz (parte superior da imagem); planta do retábulo (parte intermédia da imagem); planta do altar (parte inferior da imagem).
(Fonte: Rafael José Gomes Serra)

⁹ Smith, R. – *Agostinho Marques, “ensambrador da cónega”* (Barcelos: livraria civilização, 1974), 37.

¹⁰ Gomes, José Vieira – *Ibidem*, 46.

A planta da igreja apresenta uma orientação Este / Oeste, e toda a estrutura retabular assenta em duas plantas (três, contando com a do altar) assim concertadas (**Figs. 3 e 4**): a do tardo; a do retábulo e seu reverso, e a do altar. A largura da planta do embasamento tem 6,80, e uma profundidade de 2,50 (**Fig. 4**, lado esquerdo); a do tardo, 9,25m, de largura, com as escadas de acesso junto às paredes laterais, e uma profundidade de 3,50m (**Fig. 4**, lado esquerdo).

Esta estrutura interior económica, mas bastante complexa, é concertada pelo jogo das grelhas de linhas verticais, os pilares principais (quatro), mais os pilares de esquina encostados às paredes laterais, e por pequenos pilares, ditos pilaretes que suportam secções intermédias, como a segunda fiada de tabuado do embasamento, ao rés-do-chão, e os que suportam os degraus 3 a 6 do trono, no segundo patamar (**Fig. 4**, lado direito); e pelo jogo das horizontais, as traves mestras. Para além dos pilares principais e de esquina, e traves mestras, contabilizamos outro tipo de suportes secundários: a mão de amigo e o pé de amigo. São designações de origem popular e correspondem a improvisações que o carpinteiro ou o ensamblador encontrou para reforçar pormenores, como a junção de um pilar e de uma trave mestra.

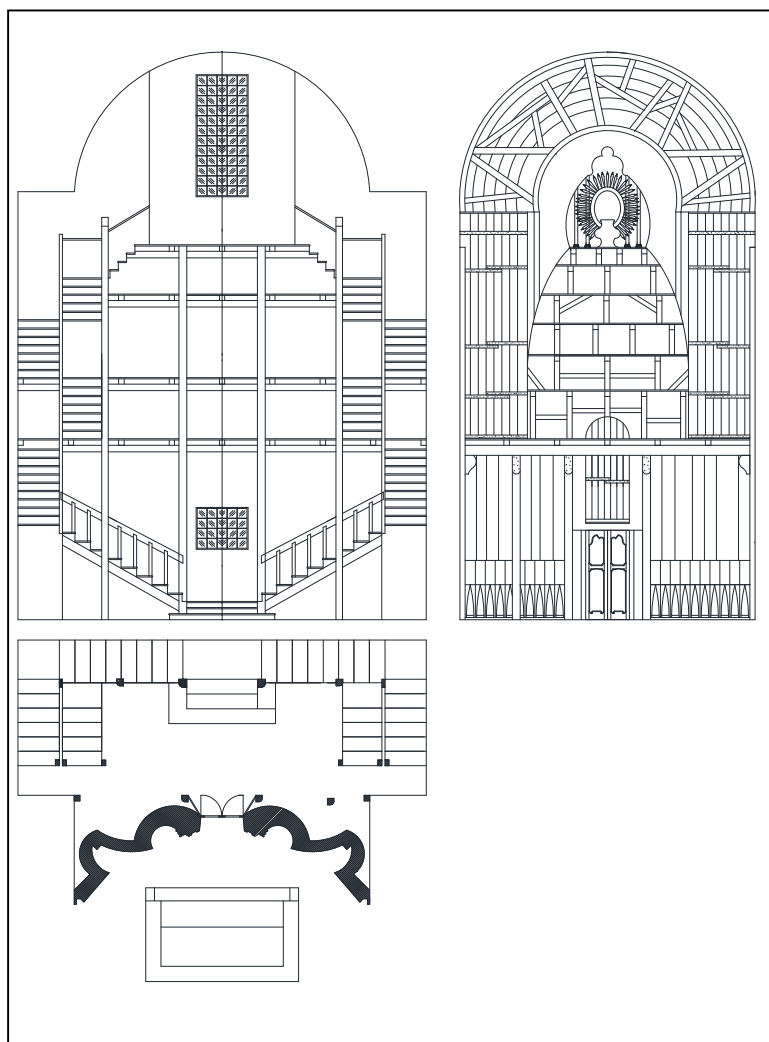


Fig. 4 - Projeção vertical do madeirame de acesso ao baldaquino (lado esquerdo),
e projeção do reverso do retábulo-mor (lado direito).
(Fonte: marceneiro Manuel Pinheiro Gonçalves)

O peso de todo o emadeiramento é julgado nas forças de concentração e dispersão das duas grelhas (e estas pelos três patamares): a do tardo com as escadas de acesso; a do reverso cujo madeirame é consubstancial ao retábulo. É preciso dizer que o emadeiramento com as escadas de acesso e respetivos pilares, e parede de apoio do trono (**Fig. 4**, do lado esquerdo) é projetado segundo um ponto de vista do observador imobilizado no limiar das portas do embasamento e, por isso, voltado para nascente. A projeção vertical do reverso é obtida pelo observador de costas para a janela nascente, ou seja, voltado para a nave (**Fig. 4**, lado direito).

Assemblagens do reverso

As tábuas do embasamento são as mais grossas e são serradas manualmente, segundo a técnica tangencial. A grossura do tabuado inferior do embasamento pode ir até 25 cm; a do superior até 60 cm, com apoios em pilaretes. A junção mais comum no reverso é a que une estas tábuas depois de devidamente aparelhadas nos topos longitudinais com uma garlopa. A junta seca (v. glossário) é aquela que é ligada sem a recorrência a qualquer tipo de cola. A fixação, nestes casos, é feita com pregos ou cavilhas de madeira. A junta seca é utilizada na zona do tabuado do embasamento, nos painéis da tribuna, no tabuado do trono, nos painéis de envolvimento das colunas, e no madeirame que constitui o nicho da padroeira (**Fig. 4**, lado direito).

Há dois tipos de ligações ditos em meia madeira: “ao baixo”, se for em tabuado longitudinal; “ao alto”, se fizer a ligação, ou “empalme”, de dois pilares.

A junção em meia esquadria agrega duas travessas, formando um ângulo de 90°, e é muito visível nas ligações das molduras das portas, onde se adaptarão as almofadas.

Consideramos outro tipo de ligações de topo, ditos de escarva, resolvidas em ângulos inclinados e que adaptam as traves de suporte das escadas.

O furo e respiga, vazada ou não, é uma técnica muito presente e adapta a respiga de uma travessa ao furo da couceira das portas. A técnica da envazia adapta a almofada simples de uma porta a um alongamento da travessa. A junção em rebaixo aproveita a técnica em meia madeira de primeiro tipo (ao baixo), onde uma almofada simples assentará. Os dois últimos exemplos referidos são verificáveis nas almofadas das portas intermédias de acesso ao trono do retábulo.

Sistemas de apoio, pontos de fixação e pontos de dispersão de forças.

Trata-se de referir as zonas de estabilidade das diferentes partes do retábulo: nas paredes laterais, na zona do embasamento; no corpo; na zona do ático; e no remate, rente ao teto.

A conjunção dos três patamares, como se fossem andares, mais o corredor de manutenção, com as grelhas formadas pelos pilares principais e de esquina (linhas verticais das grelhas) e as traves mestras (linhas horizontais), constitui todo o sistema de equilíbrio de forças do tardo. As paredes nascentes são zonas de apoio dos mesmos patamares. É preciso dizer, também que os pilaretes suportam cargas intermédias na zona do trono e do embasamento.

Se percebemos os pontos de apoio do retábulo, identificamos, também os pontos de fixação das diversas partes às paredes laterais e ao teto: as junções das juntas secas são resolvidas, não só pela técnica de pregos e cavilhas de madeira, mas também por aduelas que envolvem a tabuado do nicho da padroeira e das colunas (**Fig. 4**, lado direito). A fixação do emadeiramento às paredes laterais, é feita por pilares de esquina, desde a base até ao nível dos capitéis (**Fig. 4**, lado direito), e por cunhais de madeira que se fixam na alvenaria, na zona do

embasamento, e ao nível do tabuado da cúpula da tribuna; escoras na zona de envolvimento do trono; cunhal de ferro a fixar a zona superior do ático ao teto.

Na parte superior, em cima do tabuado longitudinal do rodapé, percebe-se que a madeira foi escavada com uma enxó, formando pequenos nichos, para evitar, assim, que a madeira rache. Encaixaram-se tábuas, travaduras, encalacradas nos intervalos escavados, e sobre um rodapé de 9 cm de altura, para contrariar pressões adicionais que convergem de todos os lados.

Fissurações e patologias do retábulo

Pela verificação e análise do tabuado dos dois primeiros degraus do trono e sua correspondência na parte dourada, identificam-se fissurações em zonas de juntas secas que começam, visivelmente, a ceder. Isto é similar em muitas zonas do retábulo, sobretudo na parte inferior do mesmo. Percebe-se a necessidade de uma intervenção urgente porque as junções cedem não só por causa de humidades, ou por causa de imprevistas deficiências de construção, mas também por incómoda presença de xilófagos na zona da cúpula do nicho, e nas colunas (**Fig. 5**). Na parte dourada também já se notam os efeitos: nas molduras com pregos a aflorar, e na talha das colunas.

Foi com dificuldade que conseguimos as fotografias do reverso das colunas, introduzindo por espaços tão exíguos o braço com a máquina fotográfica. O resultado foi a descoberta de um processo de construção que desconhecíamos: uma trave irregular expurgada de cerne, com nivelamento de chaços de madeira, para assentamento de tabuado fino para a parte dourada, constituía a coluna. A descoberta da presença de xilófagos começava a ser tão evidente e ameaçadora, que começamos a converter a nossa benfeitoria surpresa inicial, numa crescente e visível apreensão.



Fig. 5 - Reverso de coluna (verificação de duplo tabuado) com vestígios bem visíveis da acção de xilófagos (lado da Epístola).
(Fotografia do autor)

Conclusão provisória

Se a construção de um retábulo é obra de entalhadores e escultores, ela é antes o resultado da ação e do génio de carpinteiros, marceneiros e ensambladores.

A madeira estava sujeita a alterações ao longo dos tempos. Percebemos que foram afixados antigos mecanismos de conexão de modo a evitar qualquer tipo de fissurações na parte dourada do retábulo. O presente estudo incidiu sobre aspetos que ainda não foram tratados entre nós, e que, de certo modo, poderão trazer nova luz para a compreensão da maquinaria retabular.

Glossário

ADUELA: reforço de madeira que “ata” o madeirame do nicho; o tabuado que constitui os painéis que envolvem as colunas (v. **Fig. 4**).

AGRAFFES: motivos de talha que estabelecem ligações nos segmentos retabulares, de baixo para cima. Têm a forma de “S” gordos caprichosos: daí as hastes superiores, “V”, do “X” que agarram e saltam as molduras do remate para o teto. A ligação corpo do retábulo/ático também é feita por *agraffes* na cornija do entablamento. Os *agraffes* funcionam como conjunções entre os elementos.

BADAME ou **BEDAME:** espécie de escopro ou formão de carpinteiro mas de corte mais estreito, e chanfre mais alto e acentuado. Serve para abrir furos nas couceiras e nos pilares.

CARTÃO: filete encurvado, terminando muitas vezes em voluta, servindo de encosto e fundamento ao desenrolar dos concheados e diversa folhagem.

COUSSUEIRA: resultado do processo de serrar um tronco, longitudinalmente, dito “de fora a fora”. É uma tábua grossa. O “Estado” de Tibães refere “vinte «couseiras» p.^a os caixilhos da sacristia”, compradas para Frei José trabalhar.

ENVAZIA: componente constituída por moldura com alongamento, em forma de tábua que parece uma almofada, mais uma travessa com rasgo onde a primeira será agregada.

ENXÓ: grossa e larga lâmina de ferro, adaptada a um cabo de madeira com o objectivo de desengrossar tábuas.

EMPALME: tipo de junção feita de topo, em *meia madeira ao alto*, como a dos *pilares principais* que constituem a grelha do retábulo, no reverso.

FURO E RESPIGA (com ou sem cavilhas): junção de duas travessas (portas de acesso): a primeira com um furo rasgado a *bedame*; a outra, uma espiga que se lhe adaptará. Se a primeira é furada de “fora a fora”, diz-se que é “vazada”.

MÃO DE AMIGO (ao baixo): suporte improvisado, na horizontal, no nó de interseção das escadas do trono no reverso (v. também *pé de amigo*).

MEIA MADEIRA (ao baixo): consiste em talhar a *meia madeira* de uma tábua que se acoplará a outra meia, apresentando uma configuração em “T”.

MORTAGEM: A “mortagem” é o corte em meia-esquadria na moldura que acompanha a travessa da respiga (porta de entrada do tardo).

JUNTA-SECA: o tipo de assemblagem mais frequente no reverso do retábulo, na junção das coussueiras (embasamento, trono, painéis laterais, etc.). Diz-se *junta seca* por ausência de colas. As juntas são lisas e são fixadas por pregos ou cavilhas: as partes do retábulo não são estáticas e vão cedendo, ou “trabalhando” aqui e ali, conforme a época do ano. Dessa forma fica assegurada a estabilidade do retábulo.

PÉ DE AMIGO: suporte improvisado, na vertical, no nó de interseção dos *pilares principais* e da *trave mestra*.

PILAR DE ESQUINA: os pilares encostados às paredes laterais.

PILAR PRINCIPAL: a grelha do reverso comporta quatro pilares na parte intermédia; e dois de esquina, os encostados às paredes laterais. Eles constituem as linhas verticais da grelha do *reverso* e as da grelha do *tardo*.

PILARETE: pequeno pilar a suportar secções intermédias, como os que suportam a 2^a fiada de tabuado, no embasamento.

REVERSO: parte anterior do retábulo e cujo tabuado é consubstancial à parte visível ou dourada. A estrutura do retábulo passa, aí, a ser mais explícita.

TARDOZ: integra o emadeiramento com a grelha das escadas de acesso ao resplendor, os degraus do trono, e a grelha com o tabuado do reverso (**Fig. 4**).

TRAVADOURA: espécie de *mão de amigo* ao contrário, a conter e a dispersar a força de gravidade no tabuado inferior do embasamento e no trono.

TRAVE MESTRA: constitui a linha horizontal de uma grelha.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a prestação de Rafael José Gomes Serra, estudante de Engenharia Civil na Universidade Nova de Lisboa, meu sobrinho e afilhado. Ele fez a projeção das plantas do retábulo-mor, do *tardo*, e do altar da igreja de Sta. Maria de Pombeiro (**Fig. 3**). Ficam aqui registados os meus agradecimentos, os parabéns pelo trabalho e, já agora, os parabéns pelo aniversário dele, recentemente.

Agradecemos, igualmente, ao professor Paulo Silva, da Escola Básica e Secundária de Airões, Felgueiras, o expediente dele que permitiu riscar, ou inserir, o esquema geométrico colorido, na fotografia do retábulo.

Uma palavra de agradecimento para o senhor Cristiano Filipe Monteiro de Sousa, vigilante e cicerone, com conhecimentos, da igreja de Sta. Maria de Pombeiro e defensor do património artístico. Ele abriu-nos as portas da igreja, sempre com muito boa vontade e simpatia.

Agradeço especialmente ao Manuel Pinheiro Gonçalves, mestre marceneiro que trabalhou em muitas das oficinas de marcenaria de Sequeira (na oficina de meu estimado pai, Manuel Ferreira Gomes, e na do senhor Sebastião David) e Braga, trabalhou nos últimos anos na Escola de Formação de Braga (Mazagão), agradeço, dizia, a disposição que mobilizou desde a primeira hora para me acompanhar nesta empreitada. Partilhamos muita conversa, e cá ficam registadas, como documentos, as informações e diversificadas indicações sobre os tipos de junções no retábulo. Dele são, também, as projeções preciosíssimas do corte vertical do *tardo* com as escadas de acesso, e do corte vertical do reverso do retábulo, e a respetiva planta (**Fig. 4**).

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf – *O Poder do Centro*, Vila Nova de Gaia: edições 70 (1990).
Ferreira-Alves, Natália Marinho – *A Arte de talha no Porto na Época Barroca, Artista e clientela, Materiais e técnica*, Porto: Câmara Municipal (1989).
Gomes, José Vieira, *A Talha e a Arte de Entalhar*, Porto: ed. do autor (2005).
Lameira, Francisco – *O Retábulo em Portugal, das origens ao declínio*, vol.1, Évora: Promontória Monográfica História da Arte (2005).
Oliveira, Paulo, “A Escola de Tibães – Mito ou Realidade?”, in *O Barroco em Portugal e no Brasil*, Braga: Edições ISMAI, (sem data).
Ramuz, Mark – *Enciclopédia do Trabalho em Madeira (...)*: Livros e Livros (2002).
Smith, Robert – *Agostinho Marques, “enxambrador da cónega”*, Barcelos: livraria civilização (1974).
Smith, Robert – *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça. Escultor Beneditino do Século XVIII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2 vols. (1972).

Retablo ilusionista de la Capilla de San Bernardino en Izúcar de Matamoros, Puebla: México

Sarahy Fernández García, Perla Téllez Cruz¹



Introducción

En el 2013 el Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural comienza con el Proyecto de conservación y restauración del retablo de la capilla de san Bernardino en el municipio de Izúcar de Matamoros y es durante el desmontaje del retablo de madera que se logra apreciar el retablo ilusionista.

Es a partir del hallazgo del retablo ilusionista que se comenzó con los procesos de conservación que consistieron en el registro fotográfico y levantamiento gráfico (arquitectónico y de deterioros), se complementó con la investigación histórica del contexto y la identificación de materiales y técnica constructiva, una vez desarrolladas estas acciones continuamos con la difusión de los resultados obtenidos para el aporte de información valiosa para nuestra disciplina y con esta plantear una estrategia de conservación idónea para este bien cultural.

El texto comienza con los antecedentes del tema, donde se trata que son los retablos ilusionistas, su función y evolución, los motivos por los que se realizaron, así como ejemplos documentados por especialistas mexicanos. A continuación se presentan los datos históricos del municipio de Izúcar de Matamoros y de sus barrios, para así proseguir con la información de la capilla y del bien inmueble por destino en cuestión².

Posteriormente se desarrolla el estudio referente a la identificación de materiales y técnica de manufactura por medio de registros fotográficos con luz visible y UV, toma de muestras y técnicas microscópicas: microscopia estereoscópica (ME), microscopia óptica (MO), microscopia electrónica de barrido (MEB-EDX-) y espectroscopia de absorción infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).

¹ Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

² En México el Instituto Nacional de Antropología e Historia considera al retablo como un bien inmueble por destino, debido a que es un elemento adherido y soportado por el edificio que los alberga, este es el mismo caso que los portones, pulpitos, artesonados, entre otros. Formato INAH 000-019 Archivo PDF, para la elaboración de proyectos de restauración en bienes muebles. Obtenido el 18 de junio del 2013: www.inah.gob.mx.

Antecedentes

La palabra retablo proviene del latín *retro* “detrás de” y *tabula*, -ae “tabla”, su significado remite a una estructura ubicada detrás del altar, sin embargo, en los siglos que abarcan del XVI al XIX, estos pueden encontrarse distribuidos a lo largo del inmueble que los contiene y no solo atrás de la mesa o altar (Artigas, 2012:9). Un retablo no es solo una estructura autoportante ricamente decorada o elegantemente sobria, posee además funciones devocionales, litúrgicas, pedagógicas, entre otras; cuyo objetivo es narrar los misterios y episodios del antiguo y nuevo Testamento de la Biblia a través de imágenes (Sciorra, s/a: 2).

Ahora bien los retablos ilusionistas³ son imágenes representadas en dos dimensiones, las cuales son plasmadas en diferentes soportes⁴ – lienzos y sargas- cuyo objetivo es simular un retablo tridimensional – madera, piedra, mármol, alabastro, entre otros- con todos sus elementos arquitectónicos y decorativos.

La manufactura de retablos ilusionistas comienza en el siglo XVI, contemplando que durante este siglo en México la cantidad de artistas europeos eran limitados, lo que dificultaba la producción de retablos de madera (Jiménez, 2014:31), debido a lo anterior fue que los evangelizadores adoptaron como instrumento pedagógico, el uso de la pintura mural -técnica que se venía desarrollando desde la época prehispánica-, acción que facilitó el proceso de evangelización y que poco a poco se fue perfeccionando.

Como menciona Leticia Jiménez, mientras se establecieron los talleres de maestros para producir los retablos de madera dorada y policromada, se pintaron algunos retablos sobre los muros, dicha actividad se hacía cuando no se contaba con recursos suficientes para la elaboración del retablo de madera.

Con este último punto Jesús Palomero⁵ y J.J. Martín⁶, concuerdan con que los retablos ilusionistas eran mucho más económicos para el cliente en comparación con el trabajo y los gastos que conllevan el ensamblaje, talla, dorado y policromado de un retablo de madera.

Otra vertiente de la producción de estas imágenes es que pudieran funcionar como modelos a escala natural para su posterior ejecución en madera, ejemplo de esto lo menciona Jaime Ortiz con respecto al retablo pintado del ex convento de San Agustín Acolman en el Estado de México.

“(…) al entrar al templo y una vez pasado el coro bajo, se observa a mano izquierda la reproducción policroma de un retablo de estilo churrigueresco; esta pintura pudo servir como modelo a escala natural para posteriormente ejecutar su talla en madera (…)”

La técnica de manufactura de estos casos de estudio, generalmente se ha encontrado reportado el uso de temples y falsos frescos⁷, dichas técnicas fueron las más conocidas y perfeccionadas desde épocas prehispánicas y las más recurridas durante el siglo XVII⁸. Se sabe

³ Autores como: Carlos Flores, Francisco Herrera, Jesús Palomero, Jorgelina Araceli Sciorra, los mencionan como retablo pintado, simulado, ilusionista, fingido, arquitectura fingida, retablo ilusionista de perspectiva fingida. Para este texto se le nombrará como retablo ilusionista.

⁴ Los retablos generalmente están contruidos de madera –pino (variante según la región), cedro rojo, fresno, nogal, caoba, entre otros-; pero también los hay en piedra, alabastro, mármol y otros materiales (Sciorra, s/a: 1).

⁵ Jesús M. Palomero Paramo pág. 51- 84

⁶ J.J. Martín González pág. 15

⁷ Un temple es la mezcla de un pigmento o colorante con un aglutinante proteico, mientras que un falso fresco comienza con un aplanado sin fraguar, se aplica un enlucido a base de cal se pinta empleando colores finamente molidos. Jaime Ortiz, San Agustín de Acolman pág. 39.

⁸ Elena I. E. de Gerlero pág. 12

que la tradición de pintar retablos ilusionistas no desapareció por completo y se mantuvo la tradición ininterrumpida desde el XVI hasta el siglo XIX, ejemplo de esto se aprecia en el muro lateral izquierdo de la capilla de San Juan Bautista en el estado de Hidalgo donde se ubica un gran lienzo pintado al óleo donde se plasma un retablo pintado.

En México hay una gran cantidad de ejemplos de este tipo de bienes inmuebles por destino, unos documentados debido a su hallazgo y otros posiblemente permanecen ocultos tras un retablo de madera o tras capas de encalados.

Entre los ejemplos de retablos ilusionistas en México, que están documentados se encuentran los casos de San Juan Bautista Cuauhtinchan en Puebla⁹ datado de finales del XVI y los del siglo XVIII; la capilla de San Agustín de Acolman en el Estado de México¹⁰, la Iglesia del Carmen Ixmiquilpan en Hidalgo¹¹ y la capilla familiar otomí-chichimeca de Toliman en Querétaro¹².

Contexto

Al suroeste del estado de Puebla se ubica el municipio de Izúcar de Matamoros, cuya historia comienza desde la época prehispánica con los asentamientos del Formativo en la aldea Las Bocas, posteriormente en el Posclásico Tardío es conocido como *Itzocan* y estaba bajo el control de los aztecas. A la llegada de los conquistadores españoles en la segunda década del siglo XVI, estos no pronunciaban bien el nombre y derivó a lo que actualmente conocemos como Izúcar. En el año de 1825 el Honorable Congreso del Estado de Puebla, decreta a Izúcar como ciudad pero le agrega el apellido Matamoros en honor a un insigne insurgente (Martínez, 2014: s/n).

La ciudad de Izúcar de Matamoros está conformada por catorce barrios, los cuales rodean la parte central de la ciudad y se encuentran divididos por el río Nexapa, quedando siete al oriente y siete al poniente. Cada uno de los barrios aparece enlistados en el archivo parroquial por lo menos desde el S. XVII (Martínez, 2013: s/n) y conservan su nombre en Náhuatl agregándosele al principio el nombre de un santo patrón impuesto por los religiosos mendicantes.

Los barrios de Oriente son: Santiago Mihucán, San Diego, San Juan Piaxtla, San Juan Coahuixtla, Santo Tomás, Los Reyes y Santiago Mazatlán; y los de Occidente: Santa Cruz Texcoco, San Bernardino Mexicapan, La Magdalena, La Asunción, San Martín Huaquechula, Santa Catarina y Santa Cruz Coatla (Martínez, 2013: s/n).

El barrio de San Bernardino Mexicapan posee su capilla, la cual comparte el nombre del santo patrono del barrio. El cronista Manuel Sánchez Cruz menciona que este inmueble fue construido aproximadamente en el año de 1683 (Sánchez, 1998: 28), sin embargo no se ha encontrado ningún documento que avale dicha afirmación. La capilla es de planta rectangular con una cubierta de cañón corrido, como anexo del lado izquierdo esta la sacristía. El inmueble aún conserva su estructura original no de esta manera la decoración interna constituida básicamente por yeserías y capas de pintura vinílica. El interior resguarda únicamente un retablo, elementos metálicos y ropaje necesarios para la eucaristía.

⁹ Carlos Flores Marini, El retablo pintado de Cuauhtinchan, pág. 327- 338.

¹⁰ Jaime Ortiz, San Agustín de Acolman, pág. 76- 100

¹¹ Antonio Lorenzo Monterrubio, El retablo pintado en la iglesia del Carmen, Ixmiquilpan, Hidalgo, pág. 57- 69.

¹² Memoria Técnica El rescate y la restauración del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo, Santiago de Querétaro 2004-2009. Pág. 17.

Retablo de madera



Fig. 1 - Vista general del retablo de la capilla de san Bernardino antes de su restauración.
(Fonte: Oscar Zumaya, 2014)

El retablo fue construido en madera tallada, dorada y policromada, advocado a San Bernardino, de autor anónimo, la época de creación es el siglo XVIII, de estilo estípite, está ubicado en el muro testero, consta de un zoclo de mampostería, banco, un cuerpo con cinco calles y un ático, tiene unas medidas máximas de 6 metros de altura por 7 metros de ancho, se encuentra sujetado al muro por medio de tensores de madera. Como obra exenta presenta seis pinturas sobre tabla y 8 esculturas policromadas¹³.

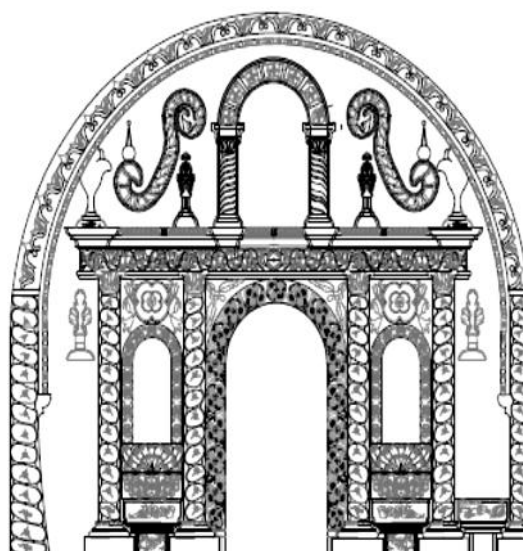


Fig. 1 (izda.) y 2 (dcha.) - Vista general del retablo ilusionista de la capilla de san Bernardino y digitalización. (Fonte: Yamel Mares, 2015 y Benicio Carbajal, 2013)

¹³ Las ocho esculturas que forman parte del retablo de madera son: San Pablo Apóstol, San Pedro Apóstol, Virgen de la Inmaculada Concepción, San Antonio de Padua, Santo Domingo, San Francisco, San Vicente Ferrer y San Bernardino.

Es durante el año 2013 con la primera etapa del *Proyecto de restauración del retablo principal* (...) ¹⁴ que se da en este recinto el hallazgo de un retablo ilusionista, el cual se da en dos momentos: el primero donde se aprecian detalles de formas y colores debido al desajuste de elementos del retablo de madera y el segundo que al desmontar el retablo de madera fue posible verlo de manera general.

Retablo ilusionista

El retablo ilusionista está ubicado en el muro testero, de autor desconocido, la época tentativa es del siglo XVII, posee unas dimensiones máximas de 6.05 x 5.10 metros.

La imagen representada parece una interpretación inconclusa, la cual arquitectónicamente es confusa, sin embargo, lo que se logra apreciar es que está conformada por un cuerpo y ático; y todo esto enmarcado por un arco. La parte inferior de la imagen ostenta un rodapié que sostiene la entablatura –cierra paños- y se aprecian seis basas de las columnas del cuerpo.

El cuerpo está constituido por tres calles delimitadas por columnas de fuste helicoidal y capitel corintio. La primera y tercera calle presenta un nicho con peana, mientras que la calle central ostenta un arco que funge como nicho central. El entablamento delimita el espacio del área del retablo y se aprecian el arquitrabe, friso y cornisa.

El ático está conformado por un arco con columnas entorchadas con capiteles corintios y siete dovelas decoradas con detalles fitomorfos. Este arco está flanqueado por copones seguidos de un roleo con un remate de pináculo y un jarrón.

La decoración está constituida básicamente por detalles fitomorfos –flores de cuatro pétalos- representados en los arcos, frisos, nichos y entablamento. Las columnas del único cuerpo tienen elementos elípticos que simulan las características de una columna salomónica el capitel tiene hojas de acanto, mientras que las del ático todas estas rematadas y en los espacios a los costados del retablo en la parte superior de la columna está representado un copón.

Esta imagen se encuentra circundada por la representación de una moldura en forma redonda, seguido de un guardapolvo perimetral con los mismos elementos elípticos de las columnas.

Debido a que el retablo ilusionista se encontraba detrás del de madera este se conservó muy bien, los estratos pictóricos presentan un buen anclaje a los enlucidos y estos a su vez al soporte de mampostería. Los problemas que realmente ponen en riesgo su permanencia son las grietas provocadas por los movimientos telúricos, las cuales generan desprendimientos.

Identificación de materiales y técnica de manufactura

El identificar los materiales y técnica de manufactura de este caso de estudio, es importante para conocer la naturaleza de los aplanados, enlucidos, pigmentos y colorantes que conforman los estratos pictóricos, cuyos resultados dan la pauta para proponer los procesos y materiales idóneos para su conservación. La metodología empleada para el estudio se describe a continuación.

¹⁴ Huidobro Luis. (2013) *Proyecto de restauración del retablo principal de la capilla de San Bernardino, Izúcar de Matamoros, Puebla*. México: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural- Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Toma de muestras

El estudio comenzó con la toma de 9 muestras estratigráficas: 4 del lado izquierdo y 5 del lado derecho visto de frente, cada muestra incluye dos enlucidos y la policromía que consta de tonos azul, naranja, rojo y ocre.

Este proceso debe hacerse en conjunto con el restaurador, ya que hay que tener muy claro qué y para que quiere identificarse cierto material, con estos puntos claros se hace la selección para la toma de muestras. Para lo cual primero se realizó un registro fotográfico, empleando luz visible y luz UV, esta última tiene la ventaja de fluorecer ciertos materiales así como apreciarse algún repinte y barnices.

Preparación de muestras

Cada muestra fue observada en el microscopio estereoscópico (ME) por el anverso y el reverso, con lo cual se obtuvo información de la distribución del enlucido grueso, fino y capa pictórica, al mismo tiempo se procedió a la separación del fragmento para la inclusión en resina epóxica y posterior al fraguado se pulió mediante lijas de diferente granulometría (800, 1000, 1200, 2400 y 4000) con la finalidad de obtener la sección transversal (Ver Fig. 4).

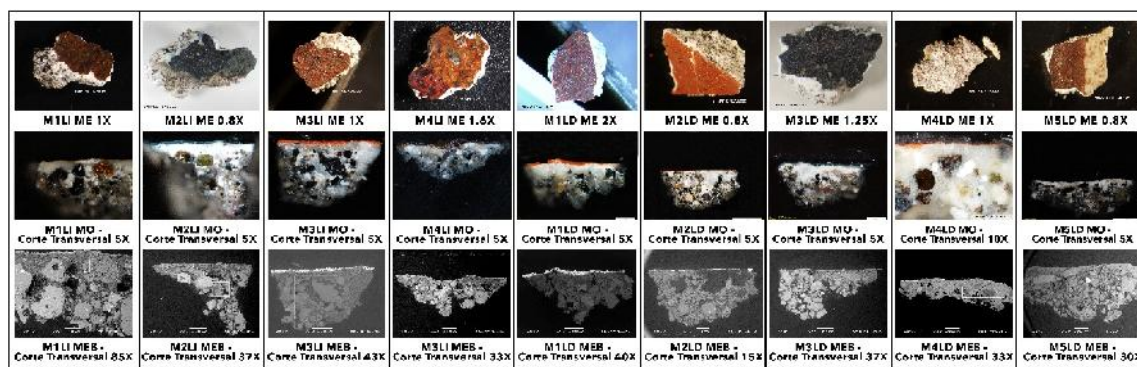


Fig. 4 - Microfotografías de las 9 muestras del retablo ilusionista tomadas con: Microscopio estereoscópico (ME), Microscopio óptico (MO) y Microscopio Electrónico de Barrido (MEB-EDX).

(Fonte: Perla Téllez y Yamel Mares, 2015)

Microscopia óptica

El primer análisis estratigráfico realizado fue la observación y toma de microfotografías de las secciones transversales con cámara (Olympus DP72) y microscopio óptico (MO-Olympus BX51) con luz reflejada halógena, para estudios cromáticos, y microscopio óptico (MO-Olympus BX53) con lámpara de vapor de mercurio (luz ultravioleta), para estudiar la respuesta de fluorescencia inducida por los materiales de las muestras en sección transversal. Se utilizó el programa CellSens Dimension para el registro de microfotografías con aumentos de 5x, 10x, 20x, 40x y 50x.

Microscopia electrónica de barrido (MEB)

Para los análisis mediante MEB-EDS se utilizó un Microscopio Electrónico de Barrido marca Joel JSM-6460 LV; el análisis se realizó por región para tener información química elemental detallada de cada una de las capas por separado y partículas de pigmentos.

Espectroscopia de absorción infrarroja por transformada de Fourier (FTIR)

Para el análisis de las dos muestras que contiene el color azul (M2LI y M3LD) se estudiaron por medio de espectroscopia infrarroja de absorción por transformada de Fourier (FTIR) ya que se trata de material orgánico (colorante); se prepararon diferentes pastillas utilizando la técnica de la pastilla en KBr con un contenido al 1% en peso de cada muestra (índigo, cal y M3LD).

Discusión de resultados

El análisis por medio de microscopía óptica se pudo identificar la distribución, morfología y tamaño de los estratos de cada muestra (ver microfotografías de la **figura 4** y tabla de resultados globales).

Las nueve muestras presentan dos enlucidos un grueso de color blanco translucido mezclado con cargas semi-redondas (verdes olivo, negro, cafés oscuros, blancos, amarillos, etc.) de fenocristales y el fino de color blanca-amarillenta. -La muestra M1LI tiene capa pictórica de color ocre, -La muestra M2LI tiene una capa pictórica de color azul claro y otra más delgada de color azul oscura, -La muestra M3LI tiene dos estratos pictóricos uno de color naranja y otra de color rojo, -La muestra M4LI tiene dos estratos pictóricos uno de color naranja y otra de color rojo, -La muestra M1LD tiene dos estratos pictóricos uno de color naranja y otra de color rojo oscuro, -La muestra M2LD tiene una capa pictórica de color naranja, -La muestra M3LD tiene dos estratos pictóricos uno de color azul y otra de color azul oscuro, -La muestra M4LD tiene dos estratos pictóricos el primero de color naranja y el otro de color rojo oscuro y -La muestra M5LD presenta una capa pictórica bicolor de un lado es de color rojo oscuro y del otro es de color beige claro.

La microscopía óptica con luz ultra violeta nos proporcionó información sobre el comportamiento de cada uno de los materiales presentes en cada muestra por ejemplo (ver microfotografías **figura 5**) en el caso de los enlucidos grueso y fino se observa una fluorescencia uniforme con coloración amarillenta y las cargas se ven totalmente oscuras, para el caso de la capa pictórica de cada muestra se obtuvo que: Las muestras M1LD, M2LD, M4LD, M3LI y M4LI, que corresponden al tono naranja y rojo respectivamente, se comportaron de la siguiente manera; el naranja fluoresce en una coloración vino y la capa roja en coloración negro lo cual quiere decir que se trata de Minio y óxido de hierro respectivamente. Para el caso de las muestras M2LI y M3LD tonos azules no presentaron cambio de coloración, ya que por tratarse de este colorante (azul índigo) no presenta fluorescencia alguna. Finalmente la muestra M5LD se observa en color negro para la capa roja y blanca-amarillenta para la capa beige.

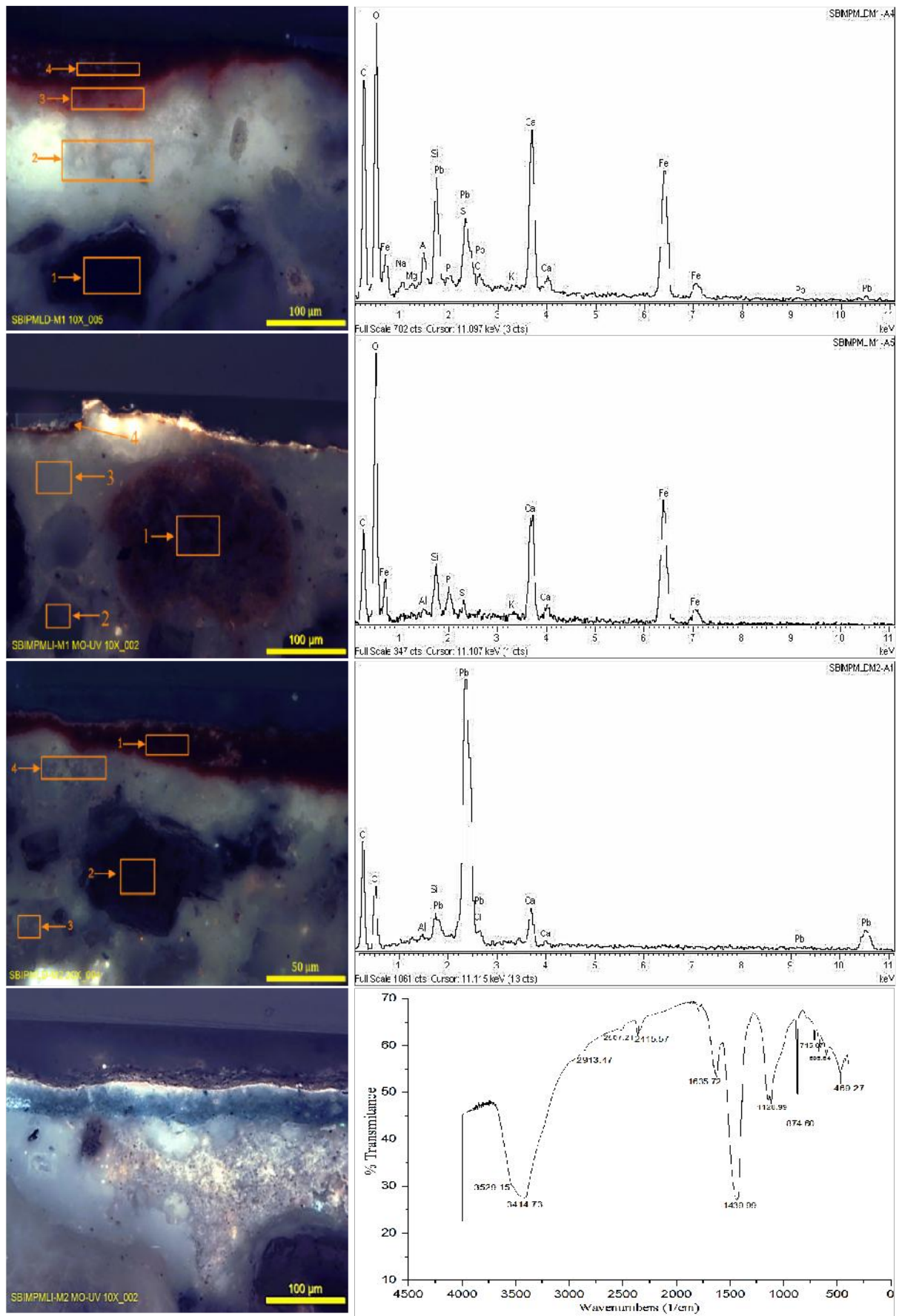


Fig. 5 - Microfotografías de las muestras (M1LD, M1LI y M2LD, M2LI) de secciones transversales estudiadas con: Microscopio óptico y luz ultravioleta (MO-UV) con indicación de las zonas análisis así como los espectros obtenidos de MEB-EDX Y FTIR, respectivamente (Fonte: Perla Téllez, 2014-2015)

Sobre las muestras M2LI y M3LD que corresponden al color azul se utilizó el análisis por Espectroscopia Infrarroja de Absorción por Transformada de Fourier (FTIR), ya que por tratarse de un material orgánico se tuvo que recurrir a esta técnica analítica; obteniendo como resultado que las bandas de vibración que aparecen a $\sim 1439.99\text{cm}^{-1}$, $\sim 874\text{cm}^{-1}$ ~ 715.67 y $\sim 605.60\text{cm}^{-1}$ pertenece al carbonato de calcio; las vibraciones que aparecen a $\sim 3439.18\text{cm}^{-1}$ pertenece a O-H (grupos hidroxilo), $\sim 2365.20\text{cm}^{-1}$ y $\sim 2435.57\text{cm}^{-1}$, $\sim 1625.07\text{cm}^{-1}$, $\sim 677.115\text{cm}^{-1}$ y 469.27cm^{-1} . Con todo lo anterior y sabiendo la composición química ($\text{C}_{16}\text{H}_{10}\text{N}_2\text{O}_2$) de este colorante podemos concluir que ciertamente se trata de azul índigo.

Tabla: Resultados globales obtenidos de las 9 muestras de pintura mural investigada.	
M1LI (muestra 1 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1036.53\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 464.77\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 403.62\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato pictórico ocre de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 131.05\mu\text{m}$).	
M2LI (muestra 2 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 2416.40\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 836.10\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 514.60\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato pictórica de color azul de índigo ($\sim 61.99\mu\text{m}$)	
Capa 4: Estrato pictórica de color azul oscuro de índigo ($\sim 5.24\mu\text{m}$).	
M3LI (muestra 3 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 3120.17\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 842.22\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 729.51\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 303.06\mu\text{m}$).	
Capa 4: Estrato pictórica roja de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 156.45\mu\text{m}$).	
M4LI (muestra 4 lado izquierdo)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1079.50\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 262.42\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 560.65\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 64.87\mu\text{m}$).	
Capa 4: Estrato pictórica roja oscura de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 14.54\mu\text{m}$).	
M1LD (muestra 1 lado derecho)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1080.12\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 427.03\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 718.37\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 426.52\mu\text{m}$).	
Capa 4: Estrato pictórica roja oscura de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 120.61\mu\text{m}$).	
M2LD (muestra 2 lado derecho)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 4088.10\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 710.50\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 536.29\mu\text{m}$).	
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 125.70\mu\text{m}$).	
M3LD (muestra 3 lado derecho)	
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1618.64\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 451.63\mu\text{m}$).	
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 352.06\mu\text{m}$).	

Capa 3: Estrato pictórica de color azul de índigo ($\sim 74.23\mu\text{m}$)
Capa 4: Estrato pictórica de color azul obscuro de índigo ($\sim 5.77\mu\text{m}$).
M4LD (muestras 4 lado derecho)
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 1539.81\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 301.54\mu\text{m}$).
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 729.98\mu\text{m}$).
Capa 3: Estrato de color naranja de Minio (Pb_3O_4) ($\sim 67.16\mu\text{m}$).
Capa 4: Estrato pictórica roja obscura de óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 12.86\mu\text{m}$).
M5LD (muestras 5 lado derecho)
Capa 1: Enlucido Grueso de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 3636.43\mu\text{m}$) entremezclado con cargas de fenocristales (SiO_2 , Al_2O_3 , MgO) ($\sim 835.65\mu\text{m}$).
Capa 2: Enlucido fino de carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 311.75\mu\text{m}$).
Capa 3: Estrato pictórico bicolor de lado derecho es de color rojo constituido por óxido de hierro (Fe_2O_3) ($\sim 18.31\mu\text{m}$) y de lado izquierdo es color beige constituido a base de una mezcla de sulfato de calcio (CaSO_4) y carbonato de calcio (CaCO_3) ($\sim 34.64\mu\text{m}$)

Conclusiones

En México existe una gran cantidad de ejemplos de retablos ilusionistas unos documentados y difundidos en artículos, divididos en tres variantes: a) aparecen mencionados como parte de un hallazgo, b) los estudiados como parte fundamental del escrito y c) los que solo aparecen como dato curioso.

Actualmente hay especialistas que afirman que estos ejemplos no forman parte de la tipología de los retablos e incluso han llegado a negarlos como una variante artística, y porque no considerarlos cuando en ellos podemos apreciar características arquitectónicas, históricas y artísticas, siendo lo único que los diferencia en la tridimensionalidad, los materiales y técnica de manufactura; sin embargo, en la bibliografía especializada Alfonso Trujillo y Jorgelina Araceli Sciorra los incluyen como parte de la tipología de un retablo.

Izúcar de Matamoros es un municipio que posee una riqueza cultural muy importante teniendo una gran historia de trasfondo sustentada con sus pequeñas pero acogedoras capillas, sus cascos de haciendas azucareras, su artesanía, gastronomía y tradiciones.

La capilla de san Bernardino se presume fue construida en el año de 1683 y el retablo de madera puede fecharse de 1785, gracias a la leyenda de la base de la escultura de San Antonio de Padua, por lo que podría inferirse que este ejemplo muralístico fue realizado entre estas fechas, lo que va acorde con las columnas salomónicas que ostenta la pintura.

Mediante los resultados de los métodos de microanálisis seleccionados, se logró identificar los materiales y técnica de manufactura de la pintura del retablo ilusionista, la cual consistió en la aplicación de un aplanado grueso sobre un soporte de mampostería cuya composición son aluminosilicatos de sílice SiO_2 ; óxido de aluminio Al_2O_3 e hidróxidos de magnesio -Mg(OH)_2 , seguido de un enlucido fino constituido por carbonato de calcio CaCO_3 , el cual funge como soporte para la capa pictórica.

La capa pictórica posiblemente se trate de un temple o un falso fresco, debido a su temporalidad y características organolépticas, sin embargo, queda pendiente la definición del aglutinante para la técnica. La paleta cromática contempla cuatro tonalidades: amarillo ($\text{Fe}_2\text{O}_3\text{-nH}_2\text{O}$), rojo (Fe_2O_3), anaranjado (Pb_3O_4), y azul ($\text{C}_{16}\text{H}_{10}\text{N}_2\text{O}_2$) que se trata de índigo.

Actualmente se está desarrollando la tercera etapa del proyecto de restauración del retablo de madera y sus ocho esculturas policromadas; se tienen contempladas cuatro temporadas más para dejarlo montado en su sitio original. Por lo anterior el retablo ilusionista quedara nuevamente oculto y parte fundamental de este trabajo fue identificar, documentar y difundir los resultados obtenidos para su preservación.

Agradecimientos

Al Dr. José Ocotlán Flores por los análisis mediante FTIR -Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al Dr. Gerardo Villa Sánchez - Subdirección de laboratorios y apoyo académico- encargado de la operación del MEB-EDS, al I.Q.I Víctor Santos Vásquez –CNCPC INAH- por la asesoría en los resultados obtenidos, a los prestadores del servicio social de restauración Eva Mariana Olguín Hernández y Luis Arturo Marquina Castillo por su participación en los primeros estudios.

A los arquitectos Arturo Casasola Busteros y Christian Chávez González por los levantamientos arquitectónicos y asesoramiento en cuestiones arquitectónicas; a la artista visual Yamel Mares Sotelo por sus imágenes, todos adscritos a CNCPC INAH, así como al Mtro. Raúl Martínez cronista municipal de Izúcar de Matamoros, Puebla.

Bibliografía

- Artigas, Juan. Retablos de espejos: La desmaterialización de la estructura, México: Universidad Nacional Autónoma de México; Facultad de Arquitectura (México: 2012).
- Conservation and Art Materials Encyclopedia Online (CAMEO), Agosto 8, 2013: http://cameo.mfa.org/wiki/Category:Materials_database
- Doerner, M. Los Materiales de pintura y su empleo en el arte (Barcelona: Reverté, S.A. 2005), 41-120.
- Flores, Carlos. “El retablo pintado de Cuauhtinchan. En Retablos: su restauración, estudio y conservación” (8° Coloquio del Seminario de Estudios del Patrimonio Artístico. México; Conservación, restauración y defensa. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001).
- Front, Jaime. *Memoria Técnica, El rescate y la restauración del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo*, Santiago de Querétaro, 2004- 2009”. (México: Prerensa digital, 2009).
- Formato INAH 000-019 Archivo PDF, para la elaboración de proyectos de restauración en bienes muebles. Obtenido el 18 de junio del 2013: www.inah.gob.mx
- Gerlero, Elena. *La pintura mural durante el virreinato*. En *El arte mexicano* (México: editado por SEP-Salvat, 2ª. Ed., vol. VII, 1986).
- Herrera, Francisco. “Retablos simulados. Aproximación al estudio del retablo pintado en Andalucía Occidental” (Atas do IV Congreso Internacional do Barroco Íbero-Americano): 2012.
- Jiménez, Leticia. “Interpretación del sistema constructivo del retablo de San Antonio en San Francisco de Campeche y una propuesta de intervención” (Tesis de licenciatura, ENCRyM- INAH, México, 2014).
- Jorgelina, Sciorra. “Uso y función del retablo, una aproximación estilística”, Historia de las Artes Visuales II. Historia del Arte V. Facultad de Bellas Artes. UNLP. 2013 <http://fba.unlp.edu.ar/historias245/wp-content/uploads/2013/05/Uso-y-funci%C3%B3n-del-retablo-una-aproximaci%C3%B3n-estil%C3%ADstica.-Sciorra.pdf>
- Palomero, Jesús. “Definición, cronología y tipología del retablo sevillano del Renacimiento”, IMAFRONTE: No. 5. 1989) 51- 84.
- Pedrola, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas* (4a ed.): (España: Ariel, S.A. 2004).
- Martínez, Raúl. “Algunas consideraciones históricas sobre la conformación territorial y la toponimia de los barrios de Izúcar de Matamoros, Puebla” (2013) [citado el 26 de agosto de 2015]: disponible en <http://historiadeizucardematamoros.blogspot.mx/search?updated-max=2015-01-21T10:41:00-06:00&max-results=10>
- Martínez, Raúl. “Heroica Izúcar de Matamoros, en su 189 aniversario de elevación a ciudad” (2014) [citado el 26 de agosto de 2015]: disponible en <http://historiadeizucardematamoros.blogspot.mx/search?updated-max=2015-01-21T10:41:00-06:00&max-results=10>
- McCrone Atlas of Microscopic Particles, 2005-2012: <http://www.mccroneatlas.com/>
- Monterrubio, Antonio. El retablo pintado en la iglesia del Carmen, Ixmiquilpan, Hidalgo. Boletín de Monumentos Históricos- INAH, tercera época, núm. 8 septiembre- diciembre 2006: #PAG.

Ortiz, Jaime. San Agustín de Acolman, México: Teléfonos de México, 1990.

Sánchez, Manuel. *Izúcar de Matamoros y sus barrios prehispánicos* (México: Izúcar de Matamoros, 1998).

VV.AA, *Artist's pigments a handbook of their history and characteristics*, R.L. Feller (ed.) (Cambridge and Washington: Cambridge University Press and National Gallery of Art, 1986).

***Argentatum.* Folha de prata na retabulística em Portugal**

Tiago Dias¹, Elsa Murta², Cristina Barrocas Dias³, Vítor Serrão⁴



Ouro e Prata. As folhas metálicas sobre retábulos

A produção de um retábulo resulta de um processo coletivo de criação artística, sendo vários os artífices de diferentes ofícios que colaboram nas diferentes fases da sua execução: desde o risco, passando pelo entalhe e assemblagem, até ao douramento e policromia. O revestimento das formas entalhadas com folhas metálicas e policromia, executado pelo pintor-dourador, podia valer-se de um vasto leque de recursos técnicos e materiais para satisfazer o gosto e exigências do encomendante, cuja pormenorização, mais ou menos extensa, pode ser assente em apontamentos aos contratos de douramento e pintura de retábulos, definindo a escolha de materiais, técnicas e motivos a executar⁵.

Bem conhecido desde a Antiguidade, o uso de folhas de ouro e prata para enriquecer ou complementar o trabalho escultórico de objetos lavrados em materiais considerados menos nobres, resulta na transferência de conotações simbólicas com o divino que a estes metais preciosos são atribuídas, sobretudo pela sua capacidade de reflexão de luz⁶. É esta ligação com o divino que torna as superfícies douradas emblemáticas dos ambientes religiosos portugueses, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, contribuindo para a criação de uma atmosfera ao mesmo tempo sumptuosa e espiritual que atrai e cativa o crente⁷.

¹ Doutorando com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/78214/2011) no ARTIS-IHA-FLUL, em articulação com o Laboratório José Figueiredo-DGPC e o Laboratório HERCULES-UÉ.

² Técnica Superior / Conservadora-restauradora de Escultura do quadro do Laboratório José Figueiredo, Direção-Geral do Património Cultural.

³ Professora auxiliar da Universidade de Évora e diretora adjunta do Laboratório HERCULES.

⁴ Professor catedrático e coordenador do ARTIS-IHA-FLUL - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁵ Entre variados contratos publicados, contendo indicações precisas sobre douramento e policromia podem referir-se, a título de exemplo, vários dos publicados nas obras de Domingos de Pinho Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação* (Porto: Diocese do Porto, Subsídios para o seu estudo, 1984); Natália Marinho Ferreira Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca: Artistas e Clientela, Materiais e Técnica* (Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989); Francisco Lameira, *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime* (Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000).

⁶ Grahame Clark, *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status* (Melbourne: Cambridge University Press, 1986), 82.

⁷ Alves, *A Arte Da Talha No Porto Na Época Barroca*, vol. I, 183.

Ao ouro é dada uma clara preferência no revestimento das obras retabulares, confirmada pela sua esmagadora prevalência nos exemplares existentes. A preocupação com a qualidade da liga metálica fica patente nas múltiplas referências contratuais à necessidade de utilização de um ouro “fino”, “subido” ou “corado”⁸.

As referências a técnicas de prateamento, quer em documentos contratuais, quer na tratadística de técnicas artísticas, são comparativamente pouco frequentes⁹. Ainda assim, a folha de prata terá sido bastante utilizada, sendo atualmente possível identificar o seu uso tanto em áreas pontuais e bem definidas, como no revestimento integral de retábulos. A inclusão da definição de “prateado” no *Vocabulário Português e Latino*, de 1728, por Raphael Bluteau, revela o conhecimento e utilização desta técnica, sendo descrito como “*cousa coberta com folhas de prata, ou a que se tem dado cor de prata. Argentatus.*”¹⁰.

Manufatura e circulação de pães de prata

A documentação conhecida acerca da atividade corporativa dos pintores-douradores é parca na descrição das técnicas que lhes estavam atribuídas. O Regimento dos Pintores de Lisboa de 1572¹¹ categoriza as várias classes de pintores de acordo com a técnica que estavam habilitados a empregar: pintura a óleo; a têmpera e fresco; e douramento e estofado¹², determinando que o exame para oficial do “*que de dourado ou estofado somente quizer usar*” compreenda a execução de douramento brunido e mate, “*dous palmos de rapado*”¹³, branco brunido e uma encarnação polida¹⁴.

É na regulamentação do ofício de Bate-folhas, “*Official, que bate o ouro, & a prata, & a poder de marteladas o estende em folhas, para pintores, douradores, &c.*”¹⁵ que podem encontrar-se mais referências à manufatura, circulação e utilização de folhas de prata. Dita o citado Regimento de 1572 para este ofício, que o oficial a ser examinado terá de produzir, entre outros, quinhentos pães de prata e quinhentos pães de ouro “*delgado para pintor*”¹⁶. Para além de atestar a produção de folhas de prata para uso de pintores, as determinações do Regimento indiciam ainda uma clara diferenciação entre os “pães delgados” para pintor e os de prata e ouro “grosso” para dourador¹⁷. É ainda merecedora de atenção a proibição estatutária da produção e venda de “ouro meão” que é “*de hũa banda ouro e doutra prata*” por ser considerado falso e de má qualidade¹⁸.

⁸ Ibid., p. 183.

⁹ Robert Chester Smith, *A Talha em Portugal* (Livros Horizonte, 1962), 15.

¹⁰ Raphael Bluteau, *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...* (Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728), vol. VI, 672. - <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>

¹¹ Vergílio Correia, *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui Nobre e sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926), 104-105.

¹² A hierarquização dos pintores segundo a técnica de pintura implica, segundo o determinado neste Regimento, que os pintores aprovados para as categorias mais elevadas estavam automaticamente aptos para exercer as técnicas consideradas inferiores, como se pode depreender do disposto para o exame de pintores a óleo: “*E o que assi for examinado pela sobredita maneira ficara examinado de todas as outras cousas aa pintura necessarias E ao ornamento della*” Ibid., p.104., e dos pintores a têmpera e fresco: “*e fazendo o sobredito ficara examinado de todas as cousas aa dita pintura de tempera ou fresco inferiores*” Ibid., 105.

¹³ Poderá avançar-se a possibilidade de este “rapado”, ser na realidade “raspado” e consistir na técnica de esgrafitado.

¹⁴ Idem, ibidem

¹⁵ Bluteau, *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...*, vol. II, 69.

¹⁶ Correia, *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui Nobre e sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)*, 25.

¹⁷ Ibid., 25-26. Esta diferenciação pode ser entendida pela distinção entre os ofícios de pintor-dourador e de dourador, atuando este último sobretudo sobre metal.

¹⁸ Este tipo de folha metálica, que terá sido usada como forma de economizar ouro é frequentemente conhecida pelo seu nome italiano “oro di metà” ou alemão “zwischengold”, cf. Myriam Eveno and Elisabeth Martin, “Les feuilles mixtes or-

A aplicação das folhas metálicas

Sendo os procedimentos do prateamento muito similares àqueles do douramento, não é de estranhar que frequentemente as descrições de tratados e receituários não façam distinção entre ambos. Se em muitos casos são omissas as referências à folha de prata, por vezes são mencionados simultaneamente os dois metais, “*Para se dourar e pratar que fique lustroso*”¹⁹, ou aconselha-se para se proceder com a prata do mesmo modo que com o ouro, “*A l’égard de l’argenture à huile & en détrempe, elle se pratique précisément comme la dorure: ainsi tout ce que l’on dira de l’une peut s’appliquer à l’autre*”²⁰.

Em grandes superfícies, como retábulos, o prateamento a água parece ter sido favorecido sobre aquele óleo, possivelmente para tirar o maior partido de possibilidades técnicas, como a criação de contrastes entre áreas brunidas e foscas. Assim a folha de prata é assente sobre uma estrutura de múltiplas camadas que, apesar de poder apresentar variações materiais, consiste geralmente em: aplicação da encolagem, camada à base de cola animal²¹, que serve de isolamento da madeira e melhora a adesão das camadas seguintes; preparação branca, usualmente disposta em camada dupla com várias aplicações de *gesso grosso* (anidrite) seguidas de *gesso fino* ou *mate* (gesso dihidratado sintético)²²; e a aplicação em várias camadas de bolo, terra argilosa que pode apresentar várias cores²³. A folha de prata era então aplicada sobre a superfície humedecida podendo, após secagem, ser brunida.

Devido à natural propensão da prata para o enegrecimento e degradação, fruto da sua extrema reatividade às condições ambientais, surgem também nos tratados indicações quanto à sua manutenção, aconselhando o uso de uma camada de proteção, usualmente um verniz, como adverte Jean-Félix Watin, “*L’argenture est susceptible du mauvais air; si on veut conserver sa couleur d’argent, il faut y passer un vernis à l’esprit-de-vin.*”²⁴.

Percebe-se então que, apesar de reconhecida a instabilidade do prateamento, este continuou a fazer parte do repertório técnico de pintores-douradores para a criação de

argent en peinture de chevalet,” in *ICOM CC, 11th triennial meeting in Edinburgh, Scotland* (London: James & James (Science Publishers) Ltd., 1996), 355–59. A sua rápida degradação era já reconhecida por Cennino Cennini, que não o recomenda, advertindo para o seu rápido enegrecimento. Cf. Cennino Cennini and Christiana J. Herringham, *The Book of the Art of Cennino Cennini. A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*, trans. Christiana J. Herringham, 2ª ed. (London: George Allen & Unwin, Ltd, 1922), 122. <https://archive.org/details/bookofartofcenni00cennuoft>.

¹⁹ BNL, Cod 589, fl.47. Manuscrito anónimo, datado do século XVII, cf. Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*, p. 198.

²⁰ Philippe Macquer, *Dictionnaire Portatif des Arts et Métiers: Contenant en Abrégé L’histoire, Las Description & La Police Des Arts et Métiers, Des Fabriques et Manufactures de France & Des Pays Etrangers*. (Amsterdam: chez Arkst, 1767), vol. I, 349. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6386190r.r=macquer.langPT>.

²¹ A cola animal extraída do colagénio de peles de animais como cordeiro ou cabrito, muitas vezes referida como *cola de retalho*. O mesmo tipo de cola será também utilizado como aglutinante nas camadas seguintes. Cf. Filipe Nunes, *Arte da Pintura: Symmetria e Perspectiva*, 2ª ed. (Lisboa: na officina de João Baptista Alvares, 1767), 51-52. <http://archive.org/details/artedapinturasym00nune>.

²² Apesar da utilização de sulfato de cálcio (gesso) em várias fases cristalinas ser mais comum em Portugal, as preparações podem ainda ser feitas à base de carbonato de cálcio (cré) ou com a mistura de ambos. Vd. Isabel Pombo Cardoso, “As Camadas Preparatórias em Retábulos e Esculturas Douradas e Policromadas Portuguesas,” in *As Preparações na Pintura Portuguesa Séculos XV e XVI*, ed. Vítor Serrão, Vanessa Antunes e Ana Isabel Seruya (Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013), 167–76.

²³ A escolha do tom de bolo poderá, por vezes denunciar a intenção da utilização da folha de prata, já que alguns tratados referem a utilização de bolo branco, ou branco de chumbo para a execução de prateamento, ao invés dos bolls de cores quentes, que podem ir do amarelo ao vermelho escuro e que são mais adequados ao douramento. Cf. Jean-Felix Watin, *L’art du Peintre, Doureur, Vernisseur.*, 2ª ed. (Paris: Chez Grangé, Imprimeur-Libraire, 1774), 165. <https://archive.org/details/lartdupointredor00wati>.

²⁴ *Ibid.*, p. 166.

programas de policromia pelo que, apesar de raramente identificados, são numerosos os retábulos que se apresentam total ou parcialmente cobertos por folhas de prata.

A diversidade de vernizes ou velaturas que são aplicadas sobre as superfícies prateadas, alterando os seus valores cromáticos, será o principal instrumento de diferenciação entre as três principais variações técnicas do prateamento, nem sempre de fácil reconhecimento. Esta alteração de cor é reveladora da intenção do pintor-dourador que pode, com o uso de folhas de prata, criar superfícies prateadas, douradas ou de cores cintilantes.

Os desígnios do prateamento, variações técnicas

O tom da prata

Embora, como referido, sejam diminutas as referências a prateamento relacionadas com a produção retabular em documentos contratuais ou de despesa, multiplicam-se os casos de referências ao prateamento de alfaia litúrgica, com especial incidência sobre o prateamento de castiçais ou tocheiros²⁵, de que existem ainda muitos exemplares nos interiores religiosos portugueses, e a que se juntam alguns objetos específicos em madeira entalhada como as urnas do Santíssimo Sacramento ou de Quinta-feira Santa. Qualquer destes casos tem como propósito a emulação dos objetos de ourivesaria que podem ser encontrados em ambientes mais ricos, resultando em versões menos dispendiosas daquelas lavradas em metal.

As poucas referências documentais que declaradamente revelam a intenção de prateamento em retábulos, em coordenação com ouro e policromia, circunscrevem-no a elementos específicos da figuração entalhada das superfícies retabulares. O seu uso é assim usualmente remetido para a figuração de elementos metálicos como armaduras e castiçais²⁶, podendo ainda ser identificado em representações de materiais diáfanos como nuvens. Em alguns documentos é ainda possível encontrar alusões à utilização de elementos prateados na execução de motivos decorativos, como na imitação de brocados “*com suas Alcachofras de ouro e prata levantados*”²⁷.

Existem ainda algumas figuras que são mais frequentemente representadas com uma aparência prateada, ainda que o restante das superfícies seja dourado: o *Cordeiro Místico* e a Pomba do Espírito Santo. Atente-se, por exemplo no painel central do retábulo-relicário hoje na sacristia de Igreja de S. Nicolau em Lisboa, onde apesar de em toda a superfície metálica ter sido usada folha de prata, apenas na representação do Espírito Santo o tom branco da prata foi mantido (**Fig. 1**). Sobre a restante superfície do retábulo foi aplicada uma camada de douradura que aproxima a sua aparência à do ouro.

²⁵ Tenha-se como exemplo a passagem da “Mémoria das obras...” que se fizeram no Mosteiro de Pombeiro em Felgueiras (1752-1755): “*Para ornato desta banqueta se puzerão quatro castiçais de boa talha e duas jarras, tudo pratiado.*”. Cf. Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação*, vol. IV, 108.

²⁶ Como no contrato de 1745, para o douramento e policromia do retábulo da igreja de Santa Maria de Guiães, que apesar de não ter tido efeito, discrimina bastantes técnicas decorativas na encomenda, ordenando que o pintor-dourador dourará e estofará os “*dous grandes [anjos] do fundo que tem os castiçais nas mãos [...] pratiando lhe a mordente os castiçais*”. Cf. Alves, *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca*, vol. I, 277.

²⁷ Contrato de 29 de Abril de 1680 para pintura e douramento do retábulo da confraria de S. Brás e S. José, no convento de S. Francisco, Porto por Manuel Ferreira, publicado em Brandão, *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação*, vol. I, 489-491.



Fig. 1 – Retábulo-relicário, sacristia da Igreja de S. Nicolau, Lisboa.
(Fotografia de Tiago Dias)

O brilho da prata, a cor do ouro

A mais conhecida, e provavelmente mais disseminada, utilização de folha de prata é na imitação de superfícies douradas. Ao ser revestida com vernizes de matiz dourado (douradura), a superfície prateada toma a aparência do ouro, permitindo o douramento de retábulos de forma mais económica e dificultando, muitas vezes, a sua identificação. Esta técnica de douramento usualmente designada como “prata dourada”²⁸ é conhecida e utilizada desde há muito, existindo uma extensa base documental com múltiplas referências à execução de vernizes dourados para conferir às superfícies prateadas um aspeto áureo²⁹.

Com o emprego de douradura, “*uma composição (que) sobre qualquer prateado de tempera, ou oleo se aplica & o faz parecer propriamente ouro, & sobre prata brunida, melhor*”³⁰, o prateamento recebe um novo propósito, o de produzir um douramento³¹. Apesar

²⁸ Termo que pode gerar confusão com a técnica de produção de objetos de ourivesaria e que implicam a sobreposição de uma camada de ouro sobre objetos lavrados em prata, sendo por isso preferíveis, em nosso entendimento, a utilização de termos como: douramento com folha de prata ou folha de prata com douradura.

²⁹ Sobre a composição e evolução da douradura consultem-se Tiago Dias et al., “‘All that Glitters is not Gold’. Silver Leaf Gilding, Another Means to an End,” *Conservar Património*, GILT-EnArt 2015 Special Issue (n.d.), (submetido); Luis Ángel de la Fuente Rodríguez, “Los Metales Plateados como Policromía (las Corladuras): Análisis-Experimentación y Restauración” (Dissertação de Doutoramento, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999); Enriqueta González-Alonso Martínez, *Tratado del Dorado, Plateado y su Policromía: Tecnología, Conservación y Restauración* (Ed. Univ. Politéc. Valencia, 1997).

³⁰ Bluteau, *Vocabulário Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...*, vol. III, 298-299.

³¹ Apesar desta definição do termo “douradura”, no primeiro quartel do século XVIII, confirmar o significado que lhe pode ser atribuído documentalmente, pelo menos desde a centúria anterior, “douradura” pode ser ambigualmente utilizado com o mesmo sentido de “douramento”, acabando com o tempo por se confundir. Já em finais de Setecentos na descrição de “douradura” é incluído “O ouro em folhas assentado por ornato”. Cf. Antonio de Moraes Silva, *Diccionario da Lingua Portuguesa - Recopilado dos Vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda Edição novamente emendado e muito acrescentado*, 2ª ed. (Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813), vol. I, 640.

de bastante disseminado em território nacional, o recurso a esta técnica é poucas vezes identificado, confundindo-se com o douramento com folha de ouro, o que revela a sua eficácia na emulação de um douramento com ouro e torna muito difícil avaliar a verdadeira amplitude da sua utilização para o douramento de retábulos em Portugal.

Sendo também reduzido o número de referências documentais ao emprego de douradura em Portugal³² podem, ainda assim, encontrar-se algumas coordenadas sobre a utilização desta técnica. Em documento de 1721³³, referente a reclamação de pagamentos devidos ao pintor Manuel Nunes e sócios pelo douramento e pintura das decorações para a procissão do Corpo de Cristo de 1719, pode encontrar-se entre o rol de trabalhos executados o prateamento de remates “*de escultura*”, “*frontispícios*”, “*6 anjos*”, e “*cartões e festões de talha*”, sendo a “*prata toda coberta de douradura*”³⁴.

Já no final da centúria, em 1796, em contrato respeitante à pintura e douramento do já desaparecido retábulo da capela-mor da Sé de Silves por João de Cristo, pode também encontrar-se referência a esta técnica³⁵. Ao pintor é solicitado que “*a caixa do órgão (deve) ser dourada a talha de douradura*”, sendo mais tarde no documento explicitado que no caso do retábulo, “*o dourado não é douradura sim ouro*”³⁶.

De entre múltiplos exemplares de retábulos dourados com folha de prata e douradura, de que o citado retábulo-relicário da Igreja de S. Nicolau é exemplo, é também ilustrativo o conjunto retabular da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Samora Correia (**Fig. 2**). Neste conjunto de cinco retábulos, composto por retábulo-mor, dois colaterais e dois laterais, a utilização da folha de prata é dominante, com exceção da área do sacrário do retábulo-mor, onde foi utilizada a folha de ouro.

No retábulo-mor de Samora Correia, a douradura cobre toda a área da folha de prata, deixando prateados apenas alguns apontamentos: nas nuvens e bandeira do Cristo Redentor, representado na porta do sacrário; e na figuração do Sol, da Lua e de uma estrela no trono. É no entanto de nota, que nos retábulos da nave o pintor-dourador, tirando o máximo partido desta técnica, optou por criar áreas contrastantes entre dourado e prateado, utilizando um verniz transparente em áreas definidas e contíguas às de douradura (**Fig. 3**).

Esta conjugação do brilho bimetálico, não sendo inaudita no prateamento de alfaias litúrgicas, onde é procurada a recriação das técnicas de ourivesaria como a prata parcialmente dourada, é muito pouco frequente em máquinas retabulares.

Uma observação atenta deste conjunto permitiu compreender que este douramento com folha de prata assenta, pelo menos em algumas áreas nos retábulos da nave, sobre uma campanha de policromia anterior. Através da recolha, observação e análise de amostras foi possível determinar que a policromia subjacente consiste também na aplicação de folha de prata, neste caso coberta, em algumas áreas, por uma camada verde³⁷. Esta sequência pode indiciar a presença de uma outra variação técnica, que faz recurso do prateamento para a obtenção de cores luminosas.

³² Podendo pôr-se a hipótese de que esta escassez documental possa dever-se, em parte, ao facto de que ao aceitar a utilização de uma técnica de imitação, mais económica, os encomendantes dispensassem a usuais salvaguardas notariais.

³³ Eduardo Freire de Oliveira, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, (Lisboa: Typographia universal, 1901), vol. XI, 484-488, 519-530, <https://books.google.com/books?id=Pq8ZAQAAIAAJ&pgis=1>.

³⁴ Ibid., p. 520-521.

³⁵ Contrato publicado em Lameira, *A Talha no Algarve Durante o Antigo Regime*, 414-415.

³⁶ Ibid., 414.

³⁷ A natureza destas camadas encontra-se ainda sob estudo.



Fig. 2 – Retábulo da capela-mor, Igreja de Nª Sª da Oliveira, Samora Correia.
(Fotografia de Tiago Dias)



Fig. 3 – Pormenor do retábulo colateral, do lado da Epístola, igreja de Nª Sª da Oliveira, Samora Correia.
(Fotografia de Tiago Dias)

O fulgor da cor

A folha de prata prestou-se ainda a servir como base para a criação de cores metalizadas, quando coberta por velaturas de várias cores. Podendo ter vários propósitos, como a imitação de pedras preciosas ou de têxteis sumptuosos, a utilização de velaturas coloridas foi também bastante executada sobre ouro sendo, no entanto, de nota que em algumas ocasiões a superfície prateada parece ter sido preferida àquela do ouro.

Com grande capacidade de reflexão do espectro visível da luz (entre 90-95% da luz incidente)³⁸, o brilho branco da prata permite não só o realce da cor, como a manutenção do matiz desejado, pouco alterando a perceção cromática da velatura que a cobre. Pelo contrário, a aplicação sobre ouro provoca uma alteração no tom, tornando as cores mais amareladas, o que poderá ser indesejável sobretudo quando se pretendam tons frios como azuis e verdes.

Não será por isso de estranhar que na policromia de alguns retábulos, ainda que maioritariamente cobertos por folhas de ouro, tenha sido preferido o prateamento das áreas a que estavam destinadas cores metalizadas. O conjunto retabular da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, em Lamego, é disso exemplo (**Fig. 4**): o entalhe do retábulo-mor foi encomendado em 1736 a Manuel Machado e Manuel Martins, enquanto para os colaterais o contrato com Manuel Martins e Manuel Gouveia data de 1738, já o contrato de douramento de todo o conjunto foi celebrado em 1742 com Luís António Ferreira³⁹. Apesar de a documentação não mencionar o uso da prata, é evidente o grande cuidado em pratear as áreas que receberiam velaturas, como as cortinas dos altares colaterais e parte das vestes das figuras (anjos tocheiros, meninos, atlantes) que povoam os retábulos.

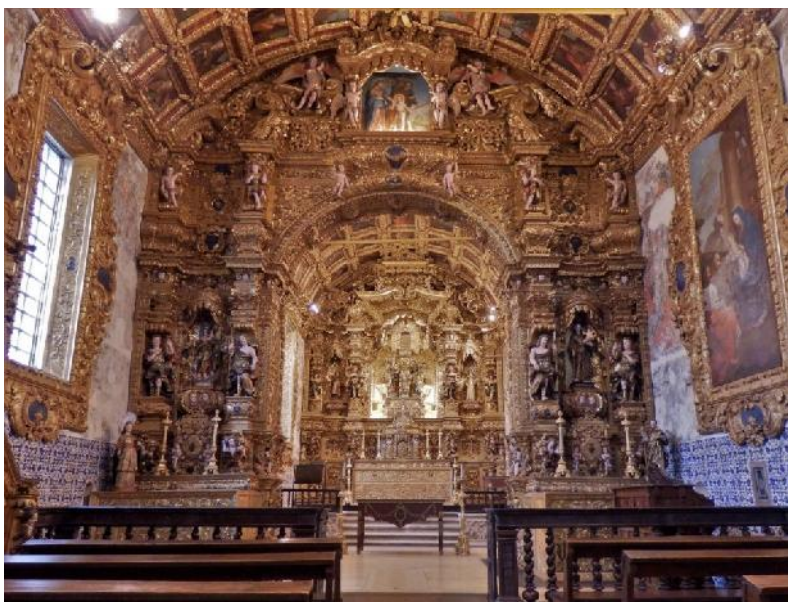


Fig. 4 – Interior da Igreja de Nª Sª do Desterro, Lamego. 1736-1738 (entalhe) Manuel Machado, Manuel Martins, Manuel Gouveia, 1742 (douramento) Luís António Ferreira.
(Fotografia de Tiago Dias)

³⁸ Rodríguez, “Los Metales Plateados como Policromía (las Corladuras): Análisis-Experimentación y Restauración”, 746.

³⁹ Cf. a documentação publicada em Carla Sofia Ferreira Queirós, “Os Retábulos da Cidade de Lamego e o seu Contributo para a Formação de uma Escola Regional: 1680-1780” (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001), vol. II, 36-39 e 40-45. <http://hdl.handle.net/10216/18573>.

Juntamente com elementos que deverão ter permanecido prateados, nas representações de armadura, por exemplo, podem encontrar-se velaturas verdes e vermelhas sobretudo no interior das túnicas das figuras (**Fig. 5**).

A degradação e enegrecimento generalizado da camada de prata não permite, infelizmente, apreciar a articulação destas cores, outrora cintilantes, com as restantes superfícies douradas e policromadas.



Fig. 5 – Anjo tocheiro (pormenor), retábulo dedicado a St^a António, colateral do lado da Epístola. Ig. De N^a S^a do Desterro, Lamego. (Fotografia de Tiago Dias)

Considerações finais

A folha de prata pode assumir várias funções ao revestir a superfície dos retábulos, embora a intenção do pintor-dourador nem sempre seja claramente inteligível. Se por um lado algumas variantes da técnica assentam na dissimulação da sua materialidade – caso do douramento com folha de prata – dificultando a sua identificação, por outro a degradação dos materiais, folha metálica e velaturas, pode também impedir a sua leitura e reconhecimento.

A similitude da técnica de prateamento com aquela da aplicação de folhas de ouro contribuirá também para a escassez de referências documentais, sobretudo nos manuais e tratados técnicos. A este reduzido número de alusões deve ainda juntar-se a ambiguidade na terminologia – caso da expressão “douradura” – que poderá induzir em erro a interpretação da documentação existente.

Torna-se relevante, por tudo isto, reavaliar a ocorrência de folha de prata sobre a produção retabular nacional. Ao esboçar, em linhas gerais, três das principais variantes técnicas que recorrem ao prateamento procura-se incentivar uma releitura das fontes para que, através de um olhar atento sobre peças e documentação, possam surgir novas pistas que permitam enquadrar o seu uso no leque de soluções ao dispor de artistas e artífices.

Agradecimentos

Os autores agradecem o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia através da bolsa concedida a Tiago Dias (SFRH/BD/78214/2011) para o desenvolvimento do projeto doutoral subordinado ao tema “O Prateamento na Imaginária e Retabulística Barrocas”.

Agradecemos também o apoio a este projeto, através do acesso às peças referenciadas no artigo, por parte das seguintes instituições: Paróquia de S. Nicolau, Lisboa; Paróquia de Almacave, Lamego; Paróquia de Samora Correia.

Bibliografia

- Alves, Natália Marinho Ferreira. *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca: Artistas e Clientela, Materiais e Técnica*. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989.
- Bluteau, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação*. Porto: Diocese do Porto, Subsídios para o seu estudo, 1984.
- Cardoso, Isabel Pombo. “As Camadas Preparatórias em Retábulos e Esculturas Douradas e Policromadas Portuguesas.” In *As Preparações na Pintura Portuguesa Séculos XV E XVII*, edited by Vítor Serrão, Vanessa Antunes e Ana Isabel Seruya, 167–76. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.
- Cennini, Cennino, e Christiana J. Herringham. *The Book of the Art of Cennino Cennini. A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*. Traduzido por Christiana J. Herringham. 2ª ed. London: George Allen & Unwin, Ltd, 1922. <https://archive.org/details/bookofartofcenni00cennuoft>.
- Clark, Grahame. *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status*. Melbourne: Cambridge University Press, 1986.
- Correia, Vergílio. *Livro Dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lisboa (1572)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- Dias, Tiago, Elsa Murta, Cristina Barrocas Dias, e Vitor Serrão. “‘All that Glitters is not Gold’. Silver Leaf Gilding, Another Means to an End.” *Conservar Património*, no. GILT-EnArt 2015 Special Issue (submetido).
- Eveno, Myriam, and Elisabeth Martin. “Les feuilles mixtes or-argent en peinture de chevalet.” In *ICOM CC, 11th triennial meeting in Edinburgh, Scotland*, 355–59. London: James & James (Science Publishers) Ltd., 1996.
- Lameira, Francisco. *A Talha no Algarve durante o Antigo Regime*. Faro: Câmara Municipal de Faro, 2000.
- Macquer, Philipe. *Dictionnaire Portatif des Arts et Métiers: Contenant en Abrégé L’histoire, La Description & La Police Des Arts et Métiers, Des Fabriques et Manufactures de France & Des Pays Etrangers*. Amsterdam: chez Arkst, 1767. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6386190r.r=macquer.langPT>.
- Martínez, Enriqueta González-Alonso. *Tratado del Dorado, Plateado y Su Policromía: Tecnología, Conservación y Restauración*. Ed. Univ. Politéc. Valencia, 1997.
- Nunes, Filipe. *Arte da Pintura: Symmetria e Perspectiva*. 2ª ed. Lisboa: na oficina de João Baptista Alvares, 1767. <http://archive.org/details/artedapinturasym00nune>.
- Oliveira, Eduardo Freire de. *Elementos para a Historia do Município de Lisboa*. Vol. 11. Lisboa: Typographia universal, 1901. <https://books.google.com/books?id=Pq8ZAQAIAAJ&pgis=1>.
- Queirós, Carla Sofia Ferreira. “Os Retábulos da Cidade de Lamego e o seu Contributo para a Formação de uma Escola Regional: 1680-1780.” Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001. <http://hdl.handle.net/10216/18573>.
- Rodríguez, Luis Ángel de la Fuente. “Los Metales Plateados como Policromía (las Corladuras): Análisis-Experimentación y Restauración.” Dissertação de Doutoramento, Universidad del País Vasco = Euskal Herriko Unibertsitatea, 1999.
- Silva, Antonio de Moraes. *Diccionario da Lingua Portuguesa - Recopilado dos Vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado*. 2ª ed. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813.
- Smith, Robert Chester. *A Talha em Portugal*. Livros Horizonte, 1962.
- Watin, Jean-Felix. *L’art Du Peintre, Doureur, Vernisseur*. 2ª ed. Paris: Chez Grangé, Imprimeur-Libraire, 1774. <https://archive.org/details/lartdupeintredor00wati>.

Proceso vital de los retablos en iglesias menores. La Vera Cruz de San Fernando (Cádiz)

Yolanda Muñoz Rey¹



1. Proceso constructivo

En la Capilla del Santo Cristo de la Vera Cruz encontramos un retablo mayor y cuatro retablos laterales, todos de madera policromada y de estilo claramente neoclásico, pero cuya fecha, autores y circunstancias de su construcción han sido de difícil clarificación.

El Alarife Juan García Quintanilla la termina de construir en 1784, fecha en la que abre al culto y se funda la Hermandad de la Vera Cruz². Esto quiere decir que hubo de tener retablos en esa fecha, pero no tenemos ningún documento o prueba que nos aporte datos sobre ellos. Los primeros documentos que los mencionan son ya de finales del siglo XIX y durante las obras de restauración que llevó a cabo una Escuela-Taller en 2010 aparecieron pinturas murales bajo ellos y firmas de artífices de 1865, además de un escudo mercedario bajo una de las policromías originales. Todo esto nos lleva a una situación de confusión que intentamos desgranar sin aventurar soluciones infundadas.

1.1. Los retablos de estuco de 1784

Si es verdad que en 1784 la Hermandad de la Vera Cruz consigue del Obispado su reconocimiento de fundación, deducimos que fue porque cumplió el requisito impuesto por éste de estar terminada la fábrica de la Capilla y acondicionada para el culto. Y este acondicionamiento requería obligatoriamente la existencia de altares, aunque fueran sencillos, al menos el Mayor, habilitados para acoger a las imágenes, al menos el titular (el Santísimo Cristo de la Vera Cruz), a las que rendir culto.

Si planteamos la posibilidad de que directamente y desde el principio se construyeran los retablos de madera que existen en la actualidad, no tendrían sentido las pinturas murales encontradas en las hornacinas y que quedan totalmente ocultas tras dichos retablos de madera.

Estas pinturas murales se han encontrado formando dibujos de decoración geométrica en rojo y negro en el muro que rodea las hornacinas de los retablos laterales; en estos mismos

¹ Investigadora y Profesora sustituta interina en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla.

² Fernando Mosig Pérez, *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas* (San Fernando: el autor, 2005). y “Historia de la Hermandad de La Vera Cruz”, última modificación en 2005, www.islapasion.net.

vemos un sol pintado en una de las hornacinas y una “jaula” en otra; en el revestimiento de la hornacina del Altar Mayor quedaban restos de policromía mural imitando un marmoleado en color crema y salmón.

Durante las obras de excavación del suelo tras levantar la solería, se encontraron algunos restos y piezas de yeso.

Todo esto nos hace pensar en la posibilidad de que en principio, y ante la premura de querer abrir la Capilla al culto, la falta de fondos para encargar unos retablos de madera, y después de las indicaciones dadas por la Ordenanza Real de 1777 sobre la idoneidad de los retablos de estuco, el grupo de albañiles que hizo la Capilla habilitara unos retablos de obra con yeso y pinturas murales.

Estos debieron concebirse por sus artífices como de carácter provisional, ya que las pinturas, al menos las conservadas, son muy sencillas y de pobre factura tanto en lo técnico como en la ejecución. Quizás solo consistían en un banco o tabla que hacía las veces de mesa de altar, sobre la que presidía la hornacina, semicircular y con arco de medio punto, horadada en el muro y decorada con pinturas murales su interior y marco. Además la tradición de retablos de estuco es aún muy escasa y limitada en el entorno de la Bahía, y aunque en su decisión de realizarlos así influyeran las teorías neoclásicas de Ureña³ y Ponz⁴ que se discutían en Cádiz en ese momento, y se uniera cierta tradición rural popular de los sencillos altares de obra de las pequeñas capillas de la Andalucía barroca, seguramente siempre estuvo en sus objetivos el de realizar unos retablos y altares de mayor prestancia y acordes con la Capilla.



Fig. 1 (esq.) y 2 (dir.) - El muro de la Capilla tras retirar uno de los retablos laterales, 2011. F.A.; únicos restos de policromía mural encontrados en el altar mayor. Interior de la hornacina, 2011. F.A.

³ Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (Madrid: 1785).

⁴ Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ellas* (Madrid: 1794, Tomo XVIII), 1-55.

1.2. *Los retablos de madera de la primera mitad del Siglo XIX*

Es obvio que después se realizaron los retablos de madera que hoy existen y que ya en 1865 estaban porque encontramos firmas de esa fecha en el interior de las piezas.

Pero la cuestión más difícil de solucionar es si los retablos de estuco duraron hasta 1865, año en que se hicieran de primera mano los retablos, o si en algún momento con anterioridad a esa fecha se construyeron los retablos y en 1865 sufrieran simplemente una restauración aunque de cierta envergadura, o se sustituyeron por completo.

Si planteáramos la hipótesis de que se realizaron con anterioridad a 1865 unos retablos de madera lo haríamos basándonos en los siguientes supuestos:

Primero, resulta difícil de creer que unos retablos de estuco, en una Capilla además con problemas de humedad casi desde su construcción, duraran 80 años.

En segundo lugar, el escudo mercedario encontrado nos hace pensar sin remedio en la presencia en la capilla del mercedario padre *Quijada* en la primera década del siglo XIX, años en los cuales los retablos de estuco realizados 15 años antes requerirían ya una sustitución. *Mosig*⁵ lo describe como un personaje de gran actividad e iniciativa y que “*augmentó considerablemente la fábrica de la Capilla*” junto a *Quintanilla*, lo que quizás lo llevó a traer de su convento mercedario de Jerez maderas para reutilizar en la construcción de los retablos. La falta de fondos para comprar la madera y la costumbre habitual en esta época de reutilizar las maderas en la construcción de retablos en la época le da posibilidades a esta opción.

Debemos recordar también la escasez de recursos en años previos y durante el asedio francés, y la ingente demanda y acopio de madera que exigía el Arsenal de La Carraca⁶ que necesitaba muchísima madera como materia prima de sus actividades. Había problemas de abastecimiento de este material y en 1766 ya era evidente el agotamiento de los bosques. El poder de la Marina y la prioridad de los objetivos bélicos hicieron que la Armada tuviera el monopolio sobre las existencias de madera, llevando a los propietarios de los bosques de la comarca a mutilar sus especímenes para evitar que crecieran y los confiscara la Marina.

En tercer lugar, el diseño de los retablos está claramente inspirado en los que realiza el arquitecto neoclásico gaditano *Benjumeda* en la última década del siglo XVIII y primeras del XIX y en las directrices dadas por *Ureña*. Si estos retablos no fueron hechos hasta 1865, supuso desde luego un ejercicio de adaptación al neoclasicismo más puro en sus formas y concepto que se realizaba 50 años antes, por parte del carpintero local *José Calandria*, que los firma en este año.

En cuarto lugar, la policromía original al agua sobre estuco es más propia de la primera mitad del siglo XIX que de 1865, año en el que las policromías al aceite y sin estuco son el procedimiento habitual. Igualmente los colores claros de los marmoleados originales son más habituales en las primeras décadas del siglo que en 1865 donde los tonos se vuelven más oscuros.

En el caso hipotético y no demostrado aun documentalmente de que los retablos se hicieran en las primeras décadas del siglo XIX pudo ser incluso antes de 1812 y coincidiendo con la actividad por parte del padre *Quijada* y de *Quintanilla* en completar artísticamente la Capilla defendida por *Mosig*. El padre *Quijada* pudo traer las maderas, pero desconocemos

⁵ Obra cit. 243-267.

⁶ Sobre La Carraca, ver: José Quintero González, *La Carraca. El primer arsenal ilustrado español (1717-1776)* (Madrid: 2004).

al tracista de los diseños, eso sí claramente en la línea de los diseñados por *Benjumeda*, del carpintero que los construyó y de quien doró y realizó la policromía de marmoleados que consideramos de muy buena calidad y factura.



Fig. 3 - Restos de policromía original en el retablo nº 2, 2011. F.A.

Hay que recordar que el 26 de septiembre de 1807 se bendice el Altar Mayor de la Iglesia Mayor Parroquial de la ciudad, hoy desaparecido, y que era de orden corintio y estilo neoclásico construido en madera de cedro y policromado, posible modelo de estos.

Si queremos conocer los carpinteros y pintores que trabajaban durante estos primeros años del siglo en la ciudad y que podrían haber participado en la ejecución de los retablos, la mayor fuente de información han sido sin duda (además del Testamento del arquitecto neoclásico gaditano *Cayon* en el que figuran los artífices de la Capilla de San Antonio en estos años), los Libros de Fábrica conservados en el Archivo de la Iglesia Mayor Parroquial. En ellos quedan anotados todos los pagos que esta Iglesia, la más importante en la ciudad, realiza a artífices de estos oficios que trabajan en ella, y que eran los mejores, y a veces únicos, que existían. En los mismos años en los que se está construyendo la Capilla de la Vera Cruz, la Iglesia Mayor ejecuta un gran número de obras, reformas y mejoras en su fábrica.

Por ejemplo, en 1773 se le pagan trabajos de dorado y plateado al pintor *Antonio Angulo*; desde 1774, el maestro carpintero *Juan del Rey* es el más prolijo de la ciudad y su presencia es constante en los trabajos de la Iglesia y durante muchos años. En 1776, el tallista *Antonio Simón de la Vega* realiza arreglos en el Altar Mayor; en 1778, *Lorenzo Correa* aparece como maestro pintor y dorador; *Diego de Luna*, maestro carpintero realiza en 1778, entre otros años, el Monumento de la Semana Santa; a partir de 1785 y durante varios años, *Mateo Poch* figura como plateador; en 1774 aparece el cristalero *Pedro Texeiro*; en 1775, el carpintero *Francisco Lavado*; en 1776, el platero *Felix de Acosta*; en 1778, el vidriero *Juan Bautista del Pino*; en 1783, el herrero *Antonio Barriounuevo*; en 1783 firma como proveedor de materiales de pintura y dorado *Josef Aovafrio*; en 1799, el tallista *Pedro Bacana*; a partir de 1800, el platero *Josef Roig y Poch*; *Pedro Sánchez* figura en los 70 como carpintero; otros herreros que trabajan en la década de los 80 son *Juan Alonso* y *Juan Jiménez*, *Francisco* y *Gregorio Lozano*, *Francisco Márquez*, *Rafael Barrionuevo*, *Gabriel Narváez*, *Josef Alarcón* y *Juan Cordón*; en 1821 están trabajando como pintores en la ciudad *Francisco del Castillo* y *Narciso Escana*.

Sabemos con seguridad que *Quintanilla* sobre todo coincide en sus labores municipales con los carpinteros *Juan del Rey* y *Diego de Luna*, y con los arquitectos *Cayon* y *Benjumeda*, con los que también trabaja conjuntamente⁷.

Otro posible origen de las maderas mercedarias reutilizadas podría ser la derivación desde el convento de la Merced de Cádiz derribado y reconstruido en 1838 por *Daura*.

1.3. *Los retablos de madera de la segunda mitad del siglo XIX*

Pasemos ahora a analizar los únicos datos que tenemos documentados sobre la realización de los retablos, y que consisten en las dos firmas a grafito que se encontraron, durante las labores de restauración de los mismos, en la Escuela-Taller:

Primero, en el dorso del frontón del ático del Retablo Mayor se encontró escrito a grafito y difícilmente legible lo siguiente: “*Este altar de orden dórico _____ se edificó en el año de 1865 bajo la dirección de José Calandria. Año 1865 del de enero José Bugatti*”.

Segundo, durante el desmontaje del Retablo Mayor, en la tapa del banco, bajo una de las columnas y en una pieza de madera (tablero) en mal estado de conservación se encontró escrito a grafito lo siguiente: “*me colocó Joaquin Gesa Año 1865 1º de Agosto con alluda del pintor Ricardo González*”.

Tercero, a los que se una la grafía encontrada en el muro de la hornacina del segundo retablo y que reza: “*Yo Jorgue Lezo Bugatto año 1865*”.

Primeramente para entender las características de esta actuación retablística debemos recordar cual era la realidad histórica que rodea este año, muy diferente a la que vivieron *Quintanilla* y los artífices de la construcción de la Capilla allá por el año 1775 inmerso en pleno fulgor económico y constructivo.

El siglo XIX fue de crisis, y se tradujo en que a mediados del siglo, de las más de 2000 casas que había en la ciudad, unas 500 estaban en total ruina. En los barrios del Cristo, Pastora, Iglesia, Albina y Callejuelas es donde estaban las construcciones peor edificadas. La mayoría de las calles no estaban empedradas. Después de varios sucesos históricos el despegue en el municipio fue lento y difícil. El alcalde *Pedro María González Valdés* arregló la plaza del Cristo entre otras.

En 1865 se produjo además un hecho de gran trascendencia en la ciudad y fue el *viaje de Isabel II a la Bahía de Cádiz*⁸. Se vivió como un gran acontecimiento social⁹ y a raíz de él la ciudad vivió una euforia urbanística y constructiva, aunque más orientada a las reparaciones que a nuevas construcciones. La actuación que sufren los retablos en 1865 se encuadra plenamente en la euforia constructiva y reformista que produjo este acontecimiento social.

⁷ Archivo Municipal de San Fernando. Apartado: Obras y Urbanismo. Apartado: Gobierno, Libros de Actas Capitulares de estos años.

⁸ Sobre este tema ver: Arístides Ponglioni y Francisco Hidalgo, *Crónica del Viage de SS.MM. y AA.RR. a las provincias de Andalucía en 1862* (Cádiz: 1863).

⁹ Llegaron en barco desde Sevilla y se alojaron en Cádiz en la Aduana. Hicieron varias visitas en Cádiz, visitaron una salina en Puerto Real, la Carraca, y en cada sitio que visitaban se decoraba con un montón de exorno y arquitectura efímera, sobre todo arcos del triunfo y escalinatas. Siguieron un gran programa de actividades. Según las crónicas contemporáneas en todos lados los acogía la multitud muy alegre, que lo vivió como una fiesta. Visitaron la población de San Carlos y luego la ciudad. Fueron desde San Carlos en calesa atravesando la calle Rosario hasta la Iglesia Mayor, después fueron al Ayuntamiento y luego al Observatorio de Marina. No les dio tiempo de visitar el Hospital de San José y el Convento de la Compañía de María.

*Los profesionales*¹⁰ que encontramos en la ciudad estos años son los siguientes. En 1871 en San Fernando trabajan los Maestros de Obras *José Riso* y *José Armario*. En una guía de 1865 de oficios por cada ciudad, figura en San Fernando en el apartado de carpinterías, *José Calandria* (calle San Bernardo, nº 8); como marmolista *Francisco Sánchez* (calle Real, nº 216); como almacenes de maderas están *Antonio García de la Vega* (calle Real, nº 1) y *Cristóbal Tadin* (calle San Marcos, nº 100); como pintores de brocha *Agustín Correa* (calle Santiago, nº 7), *Vicente Gómez* (calle real nº 203) y *Pedro Ternero* (calle San Nicolás nº 38).

Después de recibir el Ayuntamiento la donación de la Biblioteca del *General Lobo y Malagamba*¹¹ para constituirse como Biblioteca Municipal en 1875, *José Calandria* figura dando presupuesto para realizar las estanterías.

Al igual que ocurriera en el apartado anterior, sobre los profesionales que trabajan estos años en la ciudad, casi los únicos datos los encontramos en el Libro de Fabrica del Archivo de la Iglesia Mayor Parroquial:

Así en 1861 hay registrado un pago al maestro carpintero *José Calandria* por su trabajo y el de sus oficiales en componer y acomodar el cancel principal de la parroquia, cuando se quitó del lugar en que se encontraba para darle más extensión a la iglesia. Lo ayudó el albañil *Francisco Camacho*. El pintor fue *Pedro Ternero*, que sigue haciendo trabajos años posteriores. *Calandria* también hizo varias composiciones y dos cómodas para ropa para la Sacristía donadas por *Juana Nepomuceno Morales de los Ríos*. En 1862 *José Calandria* hace los cancelos y otras cosas. “*Tadín Hermanos*” suministra los materiales para que el sacristán *Manuel Sánchez* pinte y dore el órgano, la baranda y el púlpito entre otras cosas. En 1863 el escultor *Manuel García* hace unos arreglos en los ángeles lampareros. *Francisco Sánchez* hace las pilas de agua bendita de mármol. *Manuel Ortiz* también hace piezas de mármol. En 1864 *Manuel Roig* hace algunos encargos de plata. Hay un pago este año por “conducir las maderas para las campanas del Santo Cristo”. En 1867 se le paga a *Pedro Ternero* por pintar al temple el monumento, y al barniz (o sea, al aceite) la parte del sepulcro. En 1870 se pagan trabajos al carpintero *Antonio Domínguez*. Hay anotadas 14 medidas de cera que llevó el padre *Barragán* al Santo Cristo. Se paga al carpintero *Juan Ruiz*. En 1872 se le pagan trabajos a *Francisco Camacho*, albañil que viene trabajando para la iglesia desde hace varios años. Vende materiales de construcción *Félix Ariza*. Se le pagan trabajos a *José Calandria*. Hay un pago a don *Florencio Luna* por la restauración de un Santo Cristo. En 1873 llevan dos o tres años nombrando a un herrero *Picolo*. Se compran paquetes de oro fino en *Ramón López*. Se le sigue pagando a *José Calandria*. Se le paga a *Enrique Ventura* por el dorado, que al parecer ha sido para unas andas para la custodia. Hay una ayuda destinada a la reparación de la Capilla de la Pastora. En 1874 se paga a *José Calandria*. Se paga la pintura y dorado de unas columnas. En 1875 se paga a *José Calandria*. Se le paga a *Florencio Luna* por dorar y pintar cuatro blandones. En 1876 a *Florencio Luna* se le paga por tallar y dorar cuatro angelitos. Se le paga a *José Calandria*. Se le paga a *Florencio Luna* por el oro y jornales en el altar del Sagrario.

El entorno urbano de la Capilla y ella misma parecen vivir este año de 1865 un repunte constructivo y de reformas bastante acusado.

Desconocemos por tanto que alcance tuvieron las actuaciones de los carpinteros *José Calandria* y *Joaquín Gesa* y los pintores *Ricardo González* y *José Bugatti* (o *Jorge Lezo Bugatto*). Si existían ya los retablos de madera, su actuación pudo consistir en una reparación

¹⁰ José Rosetty, *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento* (Cádiz: 1865) 286-306.

¹¹ José Luís Estelrich, “Biblioteca Municipal Lobo de San Fernando”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid: 1915): 25-28.

de los desperfectos que tendrían con toda seguridad, ya que después de tal vez 50 años en una Capilla cuyos problemas de pluviales eran acusados, es casi seguro que necesitaran una considerable restauración. Es posible que la actuación de *Calandria* se redujera a sustituir las piezas de madera deteriorada y podrida por maderas nuevas en las que firmó. Y que *Bugatti* solamente compusiera la policromía que faltara al sustituirse piezas de madera del retablo por otras nuevas.

Otra opción es que la reparación necesaria fuera muy profunda hasta el punto de verse obligado a desmontar todas las piezas de los retablos, reaprovechar algunas maderas y realizarlos completamente de nuevo, pero a imagen y semejanza de los que había.

La última posibilidad (y que creemos poco probable) consistiría en que en 1865 se hicieran por primera vez los retablos de madera y que cuando llegara *José Calandria* a la Capilla no existieran retablos de madera alguno y nos quedaría por definir de donde reutilizó este carpintero un tablero de madera con un escudo mercedario. Quizás lo trajo el padre *Quijada* y se quedara almacenado en la Capilla hasta 1865. También hay que considerar la posibilidad de que tras el derribo de la Capilla de la Salud en 1842 vinieran a la Capilla del Santo Cristo maderas reutilizables.

1.4. Repintes posteriores

Cuando se ha procedido a la restauración de los retablos en la Escuela-Taller presentaban todos una capa superior o primera de pintura, que por su técnica y características, creemos realizada como repinte a mediados del siglo XX. Ejecutada con pintura al aceite y desafortunada mano, consiste en marmoleados sin ningún valor artístico superpuestos a la policromía original, dañándola gravemente, ya que es casi imposible eliminarla sin deteriorar la antigua. Los colores utilizados además no tienen ninguna relación con los primeros, ya que este repinte se ha realizado en color blanco, pero sobre todo negro y gris, enmascarando tristemente en su totalidad los luminosos colores neoclásicos e incluso las zonas doradas. En los documentos que se conservan en el Archivo de la Hermandad relativos a estos años se registran labores de pintado y reforma de los retablos.

Es curiosa la circunstancia de que el artífice de dichos repintes no los realizara con la prestancia necesaria, dejando zonas poco visibles para el espectador sin pintar, gracias a lo cual, esas zonas hemos podido observarlas en su policromía original de gran calidad.

2. Análisis formal

Con respecto a un análisis formal, tan solo mencionar que son en claro estilo neoclásico con los elementos característicos (frontón, columnas clásicas, entablamento, banco etc.), y en madera dorada y policromada. La Capilla tiene cinco retablos neoclásicos: el Mayor y cuatro laterales, pareados los enfrentados, aunque tienen pocas diferencias. El retablo mayor siempre albergó desde la construcción de la Capilla en 1784 al titular: el Santísimo Cristo de la Vera Cruz, al que se unen en la segunda mitad del siglo XIX la Virgen del Mayor Dolor y San Juan, co-titulaes. Sobre las advocaciones o imágenes de los retablos laterales ha habido ciertos cambios a lo largo de su historia. En los cuatro altares laterales estarían Nuestro Padre Jesús Nazareno (después sustituido por San José), Nuestra Señora del Carmen y de las Ánimas, María Santísima de Gracia y San Antonio de Padua. Estos altares laterales muestran también en la

zona inferior pequeñas hornacinas que cobijan respectivamente al Niño Jesús de Praga, Santa Rita, la reliquia del Beato Cardenal Marcelo Spínola y la Sagrada Familia.

Desconocemos en cuál de los altares laterales debió rendirse culto a la Virgen de la Merced, de la cual al parecer llegó a existir una Hermandad¹² en la Capilla a principios del siglo XIX. Ha sido en el retablo número 1 donde encontramos restos de un escudo mercedario policromado en las maderas reutilizadas para construirlo, pero no podemos asegurar que fuera ésta la ubicación de la imagen de la Merced.



Fig. 4 (izda.) y 5 (dcha.) - Retablo lateral nº 1, de San José, después de la restauración al término de la Escuela-Taller, con los colores originales, 2012. F.A;

Retablo lateral nº 2, de San Antonio de Padua, después de la restauración, al término de la Escuela-Taller, con los colores originales, 2012. F.A.

3. Proceso de restauración

Entre los años 2010 y 2012 se restauraron los retablos mediante una Escuela Taller. El examen visual preliminar descubrió mucha suciedad, con gran acumulación de polvo y basura, policromías superpuestas no originales de pobrísima factura y bastante desencaje y pudrición de las piezas de madera que los componen. El diagnóstico más detallado se realizó al desmontarlos para proceder a su restauración y realizar catas. La restauración, que se hizo en profundidad, incluyó la ideación de un novedoso sistema de anclaje a la pared, limpieza, refuerzo de las estructuras, reparación de piezas dañadas y reconstrucción de las perdidas, recuperación de la policromía original y estucado, policromado y dorado de las zonas necesitadas de ello.

¹² Fernando Mosig Pérez, *Obra cit.* 285-295.

Bibliografía

Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ellas* (Madrid: 1794, Tomo XVIII).

Archivo Municipal de San Fernando. Apartado: Obras y Urbanismo. Apartado: Gobierno, Libros de Actas Capitulares de estos años.

Aristides Ponglilioni y Francisco Hidalgo, *Crónica del Viage de SS.MM. y AA.RR. a las provincias de Andalucía en 1862* (Cádiz: 1863).

Carmen Velasco García, *Aspectos urbanísticos y arquitectónicos del siglo XVIII en San Fernando* (San Fernando: 1984).

Fernando Mosig Pérez, “Historia de la Hermandad de La Vera Cruz”, última modificación en 2005, www.islapasion.net

Fernando Mosig Pérez, *Historia de las Hermandades y Cofradías Isleñas* (San Fernando: el autor, 2005).

José Luís Estelrich, “Biblioteca Municipal Lobo de San Fernando”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid: 1915).

José Quintero González, *La Carraca. El primer arsenal ilustrado español (1717-1776)* (Madrid: 2004).

José Rosetty, *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el Departamento* (Cádiz: 1865).

Juan Ramón Cirici Narváez, *Arquitectura Isabelina en Cádiz* (Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, 1982).

Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (Madrid: 1785).

Teodoro Falcón Márquez, *Torcuato Benjumeda y la Arquitectura Neoclásica en Cádiz* (Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1974).

A Retabulística Barroca de Lisboa entre o Liberalismo e a Actualidade: Mecanismos de alienação e de conservação de um património.

O papel do Museu Nacional de Arte Antiga

Sílvia Ferreira¹



Introdução

A chegada a Portugal das ideias liberais, dimanadas da Revolução Francesa, introduziu novos olhares sobre o papel das ordens religiosas na sociedade de então². A lei dimanada do governo liberal de 30 de Maio de 1834, que declarou extintas as ordens religiosas em Portugal, teve um papel determinante no futuro do património de arte sacra, mormente no de talha dourada³. Lei criada também para punir e neutralizar os membros do clero, que pautaram a sua acção pelo apoio inequívoco à facção conservadora durante os conflitos que opuseram liberais a absolutistas, as suas consequências para o património perduram até aos dias de hoje. A necessidade premente de fortalecer o regime liberal, aniquilando uma das suas forças de sustentação, aliou-se à ideia de que a riqueza pecuniária das ordens iria de alguma forma reverter para o crescimento económico do país e para uma mais justa distribuição da riqueza entre os portugueses⁴.

A necessária inventariação e avaliação dos bens das ordens religiosas masculinas, as primeiras a conhecer a desamortização do seu património⁵, foram efectuadas em tempo record. Com um vastíssimo património em mãos, o Estado necessitava urgentemente de prover ao seu

¹ Investigadora integrada do IHA/FCSH/Universidade NOVA de Lisboa. Bolseira de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/101835/2014).

² Luís A. de Oliveira Ramos, *Da Ilustração ao Liberalismo*. Porto: Lello & Irmão, 1979; *Colecção de decretos e regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até á instalação das Câmaras Legislativas*, 3.ª Série. Lisboa: Imprensa Nacional, 1835.

³ António Martins da Silva, *Nacionalizações e Privatizações em Portugal. A desamortização oitocentista*. Coimbra: Minerva, 1997; Luís Espinha da Silveira, "A venda dos bens nacionais (1834-43): uma primeira abordagem." In *Análise Social*, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. vol. XVI, 61-62, (1980), 87-110.

⁴ António Martins da Silva, "A Desamortização". In *História de Portugal*, (ed.) José M., Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 5, 1993, 340.

⁵ As ordens religiosas femininas, apesar de extintas, foi-lhes concedido o privilégio de as freiras puderem permanecer nos conventos e mosteiros até à morte da última ocupante, facto que adiou a inventariação dos seus bens.

destino final. Entre este património encontravam-se inúmeros altares e demais talha complementar⁶.

Feitos os inventários preliminares dos bens móveis das ordens religiosas masculinas, vários destinos lhes foram impostos. Aqueles considerados de excepcional qualidade e dignos de conservação integraram as colecções do Estado, nomeadamente peças de pintura, ourivesaria, têxteis, cerâmica, escultura e talha. Resta salientar que o primeiro local para onde as peças de talha dos mosteiros e conventos de Lisboa e arredores foram removidas foi o extinto convento de S. Francisco da Cidade. Local relatado como inadequado, onde a talha e demais objectos deslocados se encontravam em precárias condições de acondicionamento, e onde se iam paulatinamente degradando, sujeitos a variações extremas de temperatura e a humidade. Quanto aos itens que não foram “salvaguardados”, o seu destino foi bem mais gravoso. As ondas de demolições seguintes à desamortização dos conventos masculinos e femininos, em cronologias diferenciadas, bem certo, permitiram o saque das peças móveis, a frequente venda em hasta pública, nos inúmeros leilões que se organizaram nos espaços dos regulares e nas igrejas paroquiais⁷. A deslocação de retábulos e demais talha para igrejas seculares, a pedido dos respectivos párocos, terá sido ainda das situações menos gravosas para este património. A percepção da dimensão da catástrofe para a arte da talha era já nítida em finais do século XIX e inícios do seguinte, quando Alfredo Keil escreve um pequeno livro intitulado: “Collecções e Museus de Arte em Lisboa”⁸. Neste texto, e a contracorrente, Keil defende a preservação da talha portuguesa e do azulejo dos séculos XVII e XVIII. As suas invectivas contra a alienação constante destes objectos artísticos encontram palco concreto nas situações patrimoniais vividas pelos mosteiros de Santa Joana de Lisboa e Santa Clara de Évora⁹. Keil vai ainda mais longe ao sugerir a criação de um museu da talha nas dependências do mosteiro de Santa Joana de Lisboa. A constante sangria desta e de outras formas de arte portuguesa, oriunda das extintas casas religiosas, preocupava o intelectual e o artista, que se insurgia contra a moda do coleccionismo, tanto em Portugal como no estrangeiro, como sintoma de uma sociedade preocupada, não com as questões da cultura e da pedagogia pela arte, mas com a “ vaidade ” e a “ ostentação ”¹⁰.

Como bem nota Irisalva Moita, se para a arte da azulejaria essa opção foi concretizada, por ser levada em consideração em momento adequado, e por o material ser também mais resistente, já para a talha “*não parece que se vá a tempo de algum dia podermos reunir um*

⁶ Sobre este tema veja-se José Alberto Seabra, “A recolha devia fazer-se estugadamente e por completo”. Patrimónios em trânsito: extinguir conventos e criar museus”. In *100 anos de Património. Portugal 1910-210. Memória e identidade*, Jorge Custódio (ed.), Lisboa: IGESPAR, 2011, 35-39.

⁷ Anexado ao processo de venda em hasta pública de bens artísticos da igreja de Alhos Vedros observam-se recortes de jornais de inícios do século XX apresentando anúncios sobre leilões a decorrer nas igrejas de conventos e paroquiais, nomeadamente da igreja de Alhos Vedros. Cf. Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, CJB/C/SET/MOI/ADMIN/011. *Venda em hasta pública de altar e azulejos da igreja de Alhos Vedros*. Acessível em linha em <http://purl.sgmf.pt/149314>. Sobre esta temática veja-se de Clara Moura Soares, “Os Leilões de Património Artístico: uma consequência da Lei da Separação de 1911”. In *Os Leilões e o Mercado da Arte em Portugal - Estrutura, História, Tendências*, A. Fernandes, Luís U. Afonso (eds), Lisboa: Scribe, 2012, 85-95.

⁸ Alfredo Keil, *Collecções e Museus de Arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Ferreira e Oliveira, 1905.

⁹ O leilão do convento de Santa Clara de Évora foi mais longe, ao permitir-se a venda de talha dourada para museus dos Estados Unidos, situação sempre denunciada por Keil, ao observar a constante saída do país do património português. Cf. Jorge Custódio, “Alfredo Keil ou o Elogio dos Museus”. In *Alfredo Keil. 1850-1907*, Jorge Rodrigues (ed), Lisboa: IPPAR, 2001, 434.

¹⁰ Cf. *Idem*, 437.

conjunto museológico desses materiais digno do lugar que ocupa a talha portuguesa no quadro artístico nacional”¹¹.

Como é imediatamente perceptível, as várias opções de recolocação destas peças não obedeceram a nenhum plano rigoroso ou pré-determinado, antes atenderam a uma necessidade urgente de dar destino a um vasto e múltiplo património¹². As consequências para este acervo, especialmente aquele de que aqui nos ocupamos, foram devastadoras. As perdas foram incontáveis. Para além da pura e simples aniquilação, derivada de um acentuado sentimento anti-clericalista, que perpassou por toda a segunda metade do século XIX e continuou nos alvares do seguinte, as peças remanescentes foram maioritariamente deslocalizadas e consequentemente descontextualizadas.

O Museu Nacional de Arte Antiga e a salvaguarda do património de talha

Os inventários produzidos pelo Museu Nacional de Arte Antiga são uma das fontes essenciais para o conhecimento das peças que integraram as suas colecções, bem como para o destino das mesmas após essa integração¹³. Outra fonte incontornável é a inúmera correspondência dos seus directores, que mais directamente conviveram com as circunstâncias que os colocaram em contacto com este acervo: José de Figueiredo¹⁴ e João Couto¹⁵. As missivas entre os primeiros directores do MNAA e as entidades que superiormente tutelavam este património, quer com força jurídica, quer com função de aconselhamento: Ministério das Finanças, Comissão Central da Execução da Lei da Separação, Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas, Ministério da Instrução Pública e Belas-Artes e o Conselho de Arte e Arqueologia, foram constantes.

A sistematização da informação relativamente à talha dourada, preocupação que ocupou os conservadores e os directores do MNAA entre os primeiros anos do século XX até cerca de 1960, é uma posição que não encontramos na documentação produzida pela Academia de Belas-Artes, instituição que tutelou mais directamente o património artístico das ordens religiosas com interesse para as colecções do Estado. A Academia, nos seus anos iniciais, dedicou-se essencialmente à formação de artistas, classificação, inventariação e conservação e restauro de obras de arte. De facto, da documentação produzida pela Academia de Belas Artes, concernente aos objectos artísticos, perpassa a preocupação central nos destinos a dar ao acervo

¹¹ Irisalva Moita, “Alfredo Keil, coleccionador e museólogo”, in *Idem*, 394.

¹² Maria Emília de Oliveira Ferreira, *História dos Museus Públicos de Arte no Portugal de Oitocentos*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, 2001; Raquel Henriques da Silva, “Museus: História e Prospectiva”. In *Panorama da Cultura Portuguesa no século XX*, F. Pernes, (ed.), Porto: Fundação de Serralves, 2002, Maria Isabel Roque, *O Sagrado no Museu: musealização de objectos do culto católico em contexto português*. Lisboa: Universidade Católica, 2011.

¹³ Arquivo Histórico do Museu Nacional de Arte Antiga, “Objectos Procedentes de Conventos e Igrejas”, Dossiers 1 e 2, *Idem*, Colecção de Diversos, Molduras e Mobiliário. O inventário de Diversos fornece-nos informações detalhadas sobre altares e peças avulsas, como colunas, peanhas, capitéis, mísulas, etc. O inventário de Molduras contempla as molduras simples, as de espelhos e aquelas que envolvem pintura ou escultura. Quanto ao inventário de Mobiliário, e relativamente a peças de talha, integra fundamentalmente sacrários.

¹⁴ Sobre a acção de José de Figueiredo enquanto director do MNAA, veja-se entre outros: Teresa Pontes, *Museologia da Arte. Conceitos e Práticas de José de Figueiredo*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999 e Joana Baião, *José de Figueiredo, 1871-1937. Acção e contributos no panorama historiográfico, museológico e patrimonialista em Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

¹⁵ AHMNAA, *Registo de Correspondência Remetida*, L.º 1 (1911) a L.º 51 (1962). A figura e acção de João Couto à frente dos destinos do MNAA conheceram abordagem actual por Madalena Cardoso da Costa, “João Rodrigues da Silva Couto e a inovação museológica em Portugal no século XX (1938-1964)”, in *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*. Vol. 6, (2012). Consultável em linha em http://issuu.com/publicacion/docs/vol_6_historia_de_las_colecciones_historia_de_las.

de pintura e de outras artes consideradas nobres, relegando a talha para uma posição de menos valia¹⁶. Por tal, uma avaliação mais acurada sobre os destinos deste património desafecto aos conventos e mosteiros, essencialmente masculinos, torna-se de difícil concretização, já que os inventários destes bens, efectuados aquando das avaliações dos bens móveis dos regulares fornecem-nos escassas informações sobre a sua real existência e os seus destinos mais imediatos¹⁷.

Relativamente à incorporação de obra de talha no MNAA, os inventários demonstram que os edifícios que mais contribuíram para este acervo foram os extintos conventos femininos das Salésias, Trinas do Mocambo, Desagravo, Santa Teresa de Carnide, Mónicas e Santa Marta e os mosteiros dominicanos de Santa Joana, Sacramento de Alcântara e Salvador, todos em Lisboa, bem como as igrejas de Santa Margarida do Lavradio, de Nossa Senhora da Graça de Palhais, de Nossa Senhora do Livramento a Alcântara, de S. Julião da Barra e de S. Nicolau, de Lisboa, esta última com peças já provenientes do convento da Boa-Morte e dos Barbadinhos Franceses. A incorporação de talha oriunda quase exclusivamente de casas religiosas femininas justifica-se pela dilacção no tempo que o inventário do seu património conheceu, relativamente à data da extinção, a qual não correspondeu efectivamente à cronologia do abandono final dos edifícios por parte das religiosas. Só assim se pode compreender que a talha proveniente dos mosteiros femininos de Lisboa tenha tido um tratamento diferenciado daquela dos seus congéneres masculinos. De facto, a acção concertada de José de Figueiredo e da sua equipa na supervisão deste património permitiu a maior salvaguarda do mesmo e uma chamada de atenção para o seu potencial valor patrimonial.

Procurando compreender qual a mais-valia artística que se reconhecia à obra de talha, em confronto com as outras artes, no contexto da sua integração no MNAA, e como esses juízos de valor estéticos condicionaram os seus vários destinos, somos confrontados com o elucidativo texto de uma carta escrita por José de Figueiredo, datada de 22 de Junho de 1911, dirigida ao Inspector da Academia de Belas-Artes, cujo tema principal versa sobre a urgência da demolição do que restava do edifício do convento das Albertas, a fim de se expandir com segurança as instalações do MNAA. Refere o director: *“A única parte a conservar é a igreja que no seu interior é um belo e típico exemplar da arte religiosa do século XVII e que, secularizada e expurgada de algumas excrescências que recentemente lhe foram ajuntadas, ficaria como um interessante anexo ao museu de arte antiga. Aí e em quaisquer compartimentos, que lhe fossem acrescentados /fl. 62/ organizar-se-ia uma exposição permanente de arte religiosa, que, assim a valorizaria no seu ambiente próprio, obtendo-se quase sem despesa... uma mise-en-scène que, lá fora é tão procurada nos museus e só é geralmente obtida com grandes despesas e dificuldades...”*¹⁸.

¹⁶ Documentação consultada em Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Academia Nacional de Belas Artes. Consultável em linha em <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4612144>. Dos inventários da Academia de Belas Artes revelam-se relações de objectos entrados e saídos da instituição com relevância para a pintura e o mobiliário, bem como para os objectos que integraram a exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882. As datas extremas de produção da documentação relevante para o nosso tema são 1836-1885.

¹⁷ Apesar de existirem na documentação do Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, à guarda da Torre do Tombo, algumas informações sobre talha que foi deslocada, principalmente para igrejas paroquiais, as informações são mínimas em face do volume do património ainda existente ao tempo.

¹⁸ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida- 1905-1916”, 61-62. 22 de Junho de 1911. Optou-se por modernizar a grafia nas transcrições da correspondência.

A postura que José de Figueiredo avança nesta missiva, relativamente ao património de talha dourada, enformará toda a sua acção enquanto director do MNAA. A nítida percepção de que a igreja das Albertas representava no seu todo um exemplo típico de um interior sacro seiscentista e setecentista a conservar, e que poderia funcionar como espaço expositivo de arte sacra, revela por parte do director um refinado sentido patrimonial que veremos desenvolvido ao longo da sua carreira à frente do Museu.

A importância e o valor que reconhecia ao acervo artístico presente em algumas das igrejas portuguesas, leva-o a aconselhar a sua manutenção, contra a corrente de desmantelamento e descontextualização que grassava no seu tempo. Em missiva datada de 2 de Dezembro de 1915, e endereçada ao Presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas afirma: *“Fui sempre de parecer que devia desmanchar-se o menos possível da igreja das Salésias por ser internamente uma construção de apreciável valor artístico e nessa ideia nada pedi de início da talha que a guarnecia sendo porem mais tarde e depois da quarta remoção avisado pelo Sr. Gaeiras (...) de que o Exmo. Provedor da Assistência ia mandar por em hasta pública aquela talha disse-lhe que nesse caso iria ali escolher o que pudesse convir ao museu”*¹⁹. Caso semelhante se passou com o rico acervo do extinto mosteiro de monjas dominicanas do Sacramento²⁰.

Em carta datada de 4 de Fevereiro de 1916 dirigida ao presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas, José de Figueiredo afirma: *“Indo-se porem proceder à venda de grande parte da decoração da Igreja do mesmo extinto convento do Sacramento, vou em conformidade com as indicações de V. Exa. mandar (...) proceder à deslocação das peças que eu tinha ali deixado condicionalmente, na ideia de que a igreja se conservasse intacta...”*²¹.

Outro exemplo marcante de defesa de José de Figueiredo, relativamente à importância de deixar os interiores sacros intactos, é revelado na missiva, que endereça a 5 de Setembro de 1921 ao Ministro da Instrução Pública e de Belas-Artes. Tendo estado em Guimarães a visitar diversos edifícios daquela cidade, chama a atenção do Ministro para o caso da capela de Santa Clara, propondo que: *“a Comissão central de Execução da Lei da Separação não ultime o vandalismo que representa o que por sua iniciativa se fez já infelizmente na capela de Santa Clara daquela cidade. Sem que o seu interior revestisse um valor artístico, digo fundamental, ele tinha sobretudo o necessário para se impor ao respeito daquela comissão, que, /fl. 390/ de resto não devia tocar fosse no que fosse que pudesse representar valor artístico sem o envio das respectivas entidades técnicas. Ora se o vandalismo cometido não é infelizmente de todo remediável maior seria ele vendendo-se e deslocando-se o que nessa igreja ainda está em seu lugar, e que, arranjado e concertado pode ser utilizado como documento de estudo e elemento de turismo, uma vez que se expurgue o que ali há de mais recente”*²².

As advertências de José de Figueiredo prova-se não terem sido levadas em linha de conta, pois em 1924 a Comissão central da Execução da Lei da Separação decide vender em hasta pública toda a talha do extinto convento. Um grupo de cidadãos comprou o retábulo-mor

¹⁹Idem, *Ibidem*, 454-457. 2 de Dezembro de 1915.

²⁰ Sobre a obra de talha do antigo mosteiro de monjas dominicanas do Sacramento cf. Sílvia Ferreira, “Acerca do Carácter Transitório da Obra de Talha. O caso exemplar dos mosteiros de monjas dominicanas de Lisboa”. In *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*. Cristina Costa Gomes et. al (eds), Lisboa: Alêtheia, 2008, 167-186.

²¹ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida, 1905-1916”, 477. 4 de Fevereiro de 1916.

²²Idem, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 2, 388-389. 5 de Setembro de 1921.

e as ilhargas da capela-mor com a ideia de cedê-los à Comissão de Melhoramentos da Penha, cujo santuário se construía. A talha do retábulo-mor desaparecerá no incêndio de 1939, ardendo no armazém onde estava arrecadada. Felizmente, o Museu Alberto Sampaio tinha adquirido a talha parietal da capela-mor, a qual ainda se encontra à guarda da mesma instituição²³.

Semelhante advertência é feita em carta de 15 de Julho de 1927, desta feita endereçada ao Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.^a Circunscrição de Lisboa, ao qual recomenda que o altar-mor da igreja do extinto convento de Santa Marta se mantenha *in situ* e que os restantes altares, a serem deslocados, se tenha em atenção a salvaguarda da sua integridade: “(...) *Há ainda outras peças como as que constituem o retábulo do altar-mor, que /fl. 124/ eu entendo que devem ficar no local em que se encontram sem prejuízo para a nova utilização da igreja mas que a serem deslocadas o não devem ser sem prévia consulta ao Conselho da Presidência de V. Exa. Pelo que respeita aos dois altares do século XVIII, que se encontram ao arco que dá para a capela-mor, e os outros dois retábulos que lhe ficam imediatamente próximos e acerca dos quais parece haver pedido a fim de serem aproveitados sem a menor alteração, entendo que devem ser cedidos desde que sejam dadas as garantias de que o seu aproveitamento os não prejudicará*”²⁴.

Figueiredo tinha a perfeita noção do alcance patrimonial da sua acção constante de tentativa de salvaguarda dos objectos de arte dos edifícios desamortizados e dos repetidos entraves que contra ela se levantavam.

Em 1933 escreve ao Secretário-Geral do Ministério da Justiça, em tom algo magoado, lembrando que, na sequência da Lei da Separação das Igrejas e do Estado, foi chamado como delegado do Museu Nacional de Arte Antiga junto dos ministérios da Justiça e das Finanças, em prol do património artístico português. Lembra as dificuldades e as querelas com os organismos locais e reforça que nunca recebeu remuneração adicional nem subsídios para esse trabalho, que o levou a percorrer Portugal de Norte a Sul. Reclamando o reconhecimento pelo trabalho desenvolvido, aponta casos concretos: “*e tenho consciência de ter sido útil ao meu país. Entre muitíssimos outros casos, lembrarei o sucedido com a bela igreja de Camarate, que não existiria hoje sem a minha intervenção, e o que se deu com o recheio do antigo Paço Episcopal de Bragança. Anunciada a sua venda em leilão com uma base ridícula (uma berlinda do século XVIII era avaliada em alguns magros escudos), consegui enriquecer com parte desse recheio o Museu de Lisboa e constitui com o restante o núcleo de onde saiu o museu regional que é hoje um dos principais atrativos daquela cidade transmontana*”²⁵.

A análise desta faceta menos conhecida e abordada do entendimento de José de Figueiredo relativamente ao património de talha permite compreender as suas opções de arrecadação e salvaguarda deste acervo. Mesmo nos casos em que a não destina a ser exposta nas salas do museu, esta tinha a garantia de salvaguarda em depósito, como obra de arte, se não de qualidade excepcional, na sua acepção, pelo menos como testemunho patrimonial que deveria ser preservado, quer como matéria de estudo, quer em vista da sua utilização futura em interiores sacros que o justificassem.

²³ Cf. O estudo de António José de Oliveira, Lúcia Márcia Cardoso Correia de Sousa Oliveira, “A Talha da Igreja do Convento de Santa Clara de Guimarães”. In *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2003, 119-140.

²⁴ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 3, 123-124. 15 de Julho de 1927.

²⁵ *Idem*, *Ibidem*, L.º 8. 18 de Janeiro de 1933.

Outra das questões centrais para este estudo, e que é frequentemente abordada na correspondência, principalmente de José de Figueiredo, é a necessidade imperiosa de os funcionários do Museu Nacional de Arte Antiga, designados para o efeito, terem preferência na escolha dos objectos de arte dos edifícios desamortizados.

Em missiva de 20 de Novembro de 1912, endereçada ao Presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas, o director do MNAA informa do próximo leilão a ser efectuado no extinto convento do Salvador, de monjas dominicanas: *“Deve efectuar-se dentro do prazo desta semana, o leilão das alfaias sumptuárias fazendo parte do espólio do extinto convento do Salvador às Escolas Gerais, rogamos a V.Exa queira dar as suas ordens, com a máxima brevidade, a fim de que sejam entregues ao Conservador do referido museu, senhor José Queirós, os objectos mencionados”*²⁶.

Dois anos volvidos, a 6 de novembro de 1914, José de Figueiredo escreve novamente ao Presidente da Comissão Jurisdicional dos Bens das Extintas Congregações Religiosas pedindo: *“providências no sentido de evitar que se efectue qualquer leilão de objectos sob a jurisdição da Comissão da digna Presidência de V. Exa sem que a direcção deste museu que representa para o caso o conselho de arte e arqueologia seja ouvida. Ultimamente efectuou-se em Setúbal o leilão do extinto convento de N.ª S.ª da Soledade sem ser avisada a direcção deste museu e o resultado foi ser prejudicado o Estado e as coleções artísticas a meu cargo (...) Também se efectuou o leilão do extinto convento do Quelhas sem ser ouvida a direcção deste museu (...) e embora o que lá se arrematou não tivesse, ao que parece grande interesse não convém que o facto se repita. Relativamente a este leilão peço a V. Exa para, sendo isso possível ser anulada a venda da talha da igreja respectiva pois essa talha deve ficar na posse do Estado”*²⁷.

No ano seguinte, a 15 de Outubro, preocupação semelhante é veiculada em carta ao Presidente da Comissão Central da Execução da Lei da Separação: *“Tendo por 3 vezes ido à praça a talha do altar-mor da Capela do Livramento e o respectivo arcaz da sacristia e sendo muito baixo o preço oferecido, venho solicitar de V. Exa. se sirva autorizar a remoção dos mesmos objectos para o museu a meu cargo”*²⁸.

Os textos destas e de outras missivas testemunham a constante preocupação em que enviados do Museu estejam presentes em leilões por todo o país, onde se alienam bens da igreja, para além de demonstrarem inequivocamente a indignação do director quando tal não acontece, chegando ao ponto de exigir a revogação das vendas de património considerado de interesse nacional, e que deveria fazer parte das colecções do Estado.

A recolocação de altares e outras peças de talha: contextos sacros e profanos

As primeiras notícias relativas à deslocação de talha dourada, a fim de ser reutilizada em igrejas paroquiais, surgem-nos logo nos processos de inventário e demais documentação produzida ao longo do extenso tempo da desamortização das ordens religiosas em Portugal.

²⁶ *Idem*, “Registo de Correspondência Remetida, 1905-1916”, 119. 20 de Novembro de 1912.

²⁷ *Idem*, *Ibidem*, 263-264. 6 de Novembro de 1914. Sabemos hoje, por investigação recente, que alguma da talha do extinto convento das Inglesinhas, ao Quelhas terá sido cedida à junta de freguesia da Covilhã, que não lhe terá dado uso, pois mais tarde foi enviada para a Igreja de S. João Baptista do Lumiar, a fim de colmatar a perda de um altar da mesma matéria, ardido no incêndio que assolou aquele templo no dia 7 de Fevereiro de 1932. Cf. Sílvia Ferreira, “Os Retábulos de Talha da Igreja de S. João Baptista do Lumiar: entre cataclismos, remodelações e reformas de sentido”. In *Igreja de S. João Baptista do Lumiar. História e Arte*, Fernando Andrade Lemos (ed). Lisboa: Junta de Freguesia do Lumiar, 2016 (no prelo).

²⁸ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida 1905-1916”, 420. 15 de Outubro de 1915.

Sobre este assunto tivemos já oportunidade de escrever²⁹. A pesquisa recente, contudo, veio acrescentar exemplos e dilatar, tanto o território geográfico de recolocação destas peças, como o conceptual, na medida de uma mais alargada percepção deste fenómeno e seus agentes.

Fundamental, uma vez mais, na prossecução dos objectivos deste trabalho, foi a consulta da documentação produzida pelo MNAA.

Os inventários de peças de talha, elaborados pelo museu, referentes quer àquelas provenientes de conventos e mosteiros desamortizados, quer àquelas oriundas de igrejas seculares desactivadas, são elucidativos do manancial deste património. Nem todas as peças inventariadas deram entrada nos depósitos do Museu, o que nos permite compreender melhor a extensão do espólio, bem como o destino de algumas delas.

As várias fases de dispersão e locais de recolocação do património de talha, originalmente à guarda nas instalações do MNAA, é assim entendível na documentação elaborada pelos serviços do Museu³⁰.

Neste contexto de integração e de recolocação assume particular relevância uma carta datada de 14 de Fevereiro de 1915, escrita por José de Figueiredo para o Presidente da Comissão Central de Execução da Lei da Separação. Referindo-se ao recheio da igreja de S. Francisco e Santa Cruz, localizada no Barreiro, considera: *“tendo especial valor como obra de arte nacional a talha que a reveste, valor que para o museu é ainda maior por essa talha, de character inteiramente profano, poder ser adaptável a uma das salas agora em transformação neste museu”*³¹.



Fig. 1 - Sala de talha no Museu Nacional de Arte Antiga. 1912.
(Fonte: Arquivo Fotográfico MNAA)

²⁹ Cf. Sílvia Ferreira, “A Extinção das Ordens Religiosas em 1834 e o seu Impacte na Obra de Talha de Lisboa”. In *Lisboa e as Ordens Religiosas - Colóquio de História e de História da Arte – Actas*, Teresa L. M. Vale, Maria João Pereira Coutinho (eds.), Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010, 73-87, *Idem*, *A Talha Barroca de Lisboa (1670-1720). Os artistas e as obras*, Dissertação de Doutoramento em História (especialidade Arte, Património e Restauro), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Vol. I, 2009, 224-255.

³⁰ Entenda-se que toda a talha saída do Museu, o é apenas a título precário, ou seja, a posse continua a ser do próprio Museu, saindo as peças como empréstimo. Sempre que o seu uso já não seja consentâneo com o pedido original, o Museu pode e deve requerer o seu retorno.

³¹ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida 1905-1916”. 14 de Fevereiro de 1915.

Este pedido do director, requisitando a talha da igreja da desafecta igreja de S. Francisco do Barreiro, não surtiu efeito, pois volvidos mais de cinco anos, concretamente a 17 de Abril de 1920, José de Figueiredo escreve de novo ao presidente da mesma entidade estatal, justificando a sua ausência do país, e pedindo de novo que a talha seja entregue ao seu museu: *“Tendo-me ausentado para o estrangeiro, em 1917, por motivos de doença grave (...) não pude ocupar-me com a rapidez que desejava, da transferência para este Museu, da obra de talha que reveste o interior da igreja de S. Francisco do Barreiro. Estava entretanto tranquilo supondo-a ao abrigo de qualquer dano, em vista das recomendações que tinha ali feito às entidades oficiais (...) Com verdadeira consternação porém fui encontrar há dias essa obra de talha mais incompleta do que quando a vira em 1917, tendo sido arrancadas grande parte das almofadas que a constituíam. E, com pasmo, verifiquei a utilização do recinto por forma que explica talvez aquelas mutilações. Chamo para o facto a atenção de V. Exa. por se tratar de uma obra muito valiosa, e comunico a V. Exa. que já providenciei a fim de que a talha seja com a possível brevidade convenientemente transferida para este museu”*³².

José de Figueiredo não desistirá da sua demanda sem apelar para as mais diversas autoridades, chegando mesmo a enviar carta, datada de 22 de Junho de 1921, ao Presidente do Conselho de Arte e Arqueologia. Nesta missiva reforça a ideia da absoluta necessidade de deslocação daquela talha, pela sua excepcional qualidade, pois a igreja estava, ao presente, transformada num palheiro. Reafirma a sua vontade de aplicar a mesma talha na decoração de uma das salas do museu e alerta para o perigo de na eventualidade da delonga desta acção, a mesma poder ser vendida em leilão pela Comissão Central da Execução da Lei da Separação, facto que já lhe tinha sido comunicado por aquela comissão³³.

Sobre o desfecho deste caso não existe na correspondência mais nenhuma indicação. Supomos que o que restou daquele património que José de Figueiredo tanto queria preservar, tenha sido vendido em hasta pública ou desaparecido na voragem do tempo.

A última referência a incorporações de obra de talha durante a vigência do mandato de José de Figueiredo, enquanto director do MNAA, data de 9 de Junho de 1932. Escrevendo ao Director Geral da Fazenda Pública comunica que, em visita às extintas capelas dos Hospitais de S. José e Arroios, mantém a escolha feita anteriormente de um guarda-vento e quatro tocheiros de talha dourada pertencentes à capela do Hospital de Arroios.

A teia de pau-santo e dois tocheiros dos quatro mais pequenos da mesma capela cedem para a igreja do Lumiar que estava em fase de reconstrução após o incêndio que a devastou a 7 de Fevereiro de 1932³⁴.

Os anos 40 e 50 de 1900, invertendo a tendência, vão ser marcados pela saída de peças de talha do museu, com destino aos mais variados locais. O MNAA, sob a direcção de João Couto, sentia o “peso” da acumulação das peças, armazenadas e sem destino concreto em vista. Assim, os vários pedidos que vão chegando ao director, no sentido do seu empréstimo, são considerados como soluções, embora provisórias, para o uso mais condigno de um património sem perspectivas de fruição e para a não menos despicienda situação de falta de espaço de armazenamento.

³² *Idem*, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 2. 17 de Abril de 1920.

³³ *Idem*, *Ibidem*, L.º 2. 22 de Junho de 1921. Sobre o processo de desafecção desta e de outras igrejas da região cf. também Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, PT/ACMF/CJBC/LIS/LOU/ADMIN/012, “Destino dado a móveis, paramentos e alfaia de igrejas encerradas ao culto”, cx. 268. Consultável em linha em <http://purl.sgmf.pt/149243>.

³⁴ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 8. 9 de Junho de 1932.

Em 1945, e respondendo a um pedido do presidente da Junta Autónoma de Estradas, João Couto dá parecer positivo ao empréstimo de um altar proveniente do extinto mosteiro do Sacramento a Alcântara, no dizer do director “sem importância artística”, para a reconstruída capela de S. Lázaro, em Marco de Canaveses³⁵.

Os pedidos sucedem-se e, a 6 de Julho de 1945, João Couto assente ao pedido de Monsenhor Amadeu Ruas, com vista à trasladação para a cadeia do Limoeiro de 2.000 azulejos, um altar de talha dourada, uma tela, um reposteiro, quatro peanhas de talha e dois painéis com molduras³⁶. As peças requisitadas só seguirão para aquele espaço a 29 de Outubro do ano seguinte acrescidas de uma teia de madeira, quatro painéis de azulejos, um lampadário e um sacrário de talha dourada³⁷. Esta capela integrou as seguintes peças: um altar pequeno proveniente da igreja do convento de Santa Joana de Lisboa, com as dimensões 65x1,35x0,45; duas pilastras 0,74x0,20, da mesma proveniência; uma banquetta 1,30x0,14 da mesma proveniência; duas pilastras provenientes da igreja do convento das Mónicas, de Lisboa, 2,06x0,70; três peças entalhadas, provenientes do convento das Trinas do Mocambo, em Lisboa; um bocado de talha para completar a banquetta atrás descrita 3,60x0,14, proveniente da igreja do Sacramento; dois pedaços de talha, 1,06x0,20, a mesma proveniência; um frontal de talha dourada 0,80x2,30, vindo do convento de Santa Teresa de Carnide; um sacrário de talha pequeno, proveniente do mosteiro do Sacramento; quatro mísulas de casquinha dourada 1,05x0,75 de proveniência desconhecida e uma teia de madeira exótica 6,20x0,88 também de proveniência desconhecida. As primeiras sete peças foram utilizadas para construir um altar que, depois de montado, ficou com as seguintes dimensões: 3,60x2,35x10,82³⁸.

O pedido seguinte assume contornos mais complexos e é alvo por parte de João Couto de um empenhamento acentuado.

A 11 de Julho de 1945, João Couto recebe uma carta expedida pelo padre Manuel Gregos, pároco da igreja matriz do Torrão. Na missiva, o religioso dá conta dos esforços empreendidos por essa igreja no sentido do seu restauro e na guarnição da capela-mor com retábulo de talha, em substituição daquele que foi levado em 1940 para guarnecer os interiores da Nau Portugal³⁹. João Couto responde rapidamente ao pároco, a 16 desse mesmo mês, referindo a necessidade de que alguém que conheça bem a igreja do Torrão comunique como se deverá compor o retábulo. O director afirma não possuir já nos depósitos do museu um retábulo completo, mas apenas peças soltas com as quais se poderá montar o altar.

³⁵ *Idem, Ibidem*, L.º 21. 7 de Janeiro de 1945. Sobre a deslocação desta talha cf. igualmente: ACMF, ACMF, PT/ACMF/DGFP1/LIS/LIS/BARTS/120, “Cessão de um altar para capela junto à ponte de Marco de Canaveses”, Cx. 13. Consultável em linha em <http://purl.sgmf.pt/164598>. Quatro colunas provenientes do extinto mosteiro do Sacramento de Lisboa, n.ºs de inventário 485, 488, serviram para montar o retábulo desta igreja.

³⁶ *Idem, Ibidem*, L.º 22. 29 de Outubro de 1945.

³⁷ *Idem, Ibidem*, L.º 24. 29 de Outubro de 1946. Cf. documentação sobre o mesmo assunto em ACMF PT/ACMF/DGFP1/LIS/LIS/BARTS/105, “Cedência de objectos para Capela da Cadeia do Limoeiro”, Cx. 13. Consultável em linha em <http://purl.sgmf.pt/164583>. Duas pilastras com cariátides, provenientes do mosteiro de Santa Joana de Lisboa, n.º de inventário 490 foram para o altar do Limoeiro a 20 de Julho de 1945, o mesmo acontecendo com um frontal de altar proveniente do convento de Santa Teresa de Carnide, n.º de inventário 89. Cf. AHMNAA, “Colecção de Diversos”, 1.

³⁸ AHMNAA, “Objectos de Arte- Obras de arte depositadas pelo Museu em Edifícios do Estado”, L.º 98.

³⁹ *Idem*, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 22. 11 de Julho de 1945.



Fig. 2 - Altar da capela do Centro de Estudos Judiciários, antiga cadeia do Limoeiro, em Lisboa. C. 1950.
(Fonte: Arquivo Fotográfico MNAA)

Apesar dos esforços envidados por João Couto neste assunto, o certo é que a 13 de Junho de 1946 recebe nova carta do pároco do Torrão, Manuel Gregos, reiterando o pedido feito há cerca de um ano atrás⁴⁰. João Couto apressa-se a colocar o assunto superiormente e, a 22 de Junho desse mesmo ano, envia carta ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, certificando que a DGEMN está de acordo com a cedência de um altar e considera o pedido do pároco do Torrão legítimo “pelas circunstâncias em que da sua igreja foi retirada a antiga talha do altar-mor”.⁴¹ Em Novembro do mesmo ano o assunto ainda não estava resolvido, situação demonstrada pelo envio de missiva de João Couto à mesma entidade, referindo que a DGEMN tinha já emitido ofício a respeito da cedência do altar e reforça as circunstâncias do desaparecimento do primitivo altar do Torrão, bem como a justeza do pedido do pároco Manuel Gregos⁴².

No meio dos vários pedidos de cedência de talha para ornamentar capelas, torna-se curiosa a diligência de João Couto, que se revela em carta de 10 de Outubro de 1945. Esta, dirigida ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, pede autorização para continuar o restauro de um altar português de talha dourada do século XVIII, que importaria em 1.680\$00, e que o director pretendia expor no museu⁴³.

Sabemos por registos fotográficos da época, do acervo do MNAA, que o referido retábulo chegou a estar exposto no museu. Actualmente encontra-se desmontado e à guarda do Laboratório José de Figueiredo.

⁴⁰ *Idem, Ibidem*, L.º 23. 13 de Junho de 1946.

⁴¹ *Idem, Ibidem*, L.º 23. 22 de Junho de 1946.

⁴² *Idem, Ibidem*, L.º 24. 15 de Novembro de 1946.

⁴³ *Idem, Ibidem*, L.º 22. 10 de Outubro de 1945. Altar proveniente de Santa Joana, n.º de inventário 508, foi desmontado em 1981 no Instituto de José de Figueiredo. Cf. *Idem*, “Colecção de Diversos”, 2.

O ano de 1946 dá conta do pedido de cedência por parte da DGEMN do cadeiral que foi da extinta igreja de S. Francisco do Barreiro. João Couto oficia ao Director Geral do Ensino Superior e de Belas Artes referindo que: “De facto está nas arrecadações deste museu, e muito danificado, o grande cadeiral da igreja do Barreiro, que há muito dali foi arrancado e que, para nada nos serve, tendo sido, segundo julgo, aqui arrecadado para, mais tarde, ser aplicado em qualquer monumento nacional⁴⁴. O assunto não teve prosseguimento pois, em carta datada de 17 de Julho de 1950, o director escreve novamente ao mesmo presidente dando conta do pedido do presidente do Conselho Administrativo da Fundação Casa de Bragança ao museu, no sentido da cedência do cadeiral que foi da igreja do Barreiro.

João Couto acrescenta: “*Seria com vivo interesse que o Museu veria partir o referido cadeiral e talha anexa, que só servem para atravancar as nossas arrecadações e dificultar o seu arranjo e eventuais mudanças. Salva-se também uma obra de certo merecimento*”⁴⁵. A trasladação da peça será efectuada em Outubro do ano seguinte⁴⁶.

Um empréstimo de talha e outros objectos, com significativa relevância pelo conjunto e pelo destino, é aquele que se efectiva em 1953 a pedido da Câmara Municipal de Almada. Em 1950, a edilidade daquela cidade havia comprado o que restava do convento dos Capuchos, da antiga cerca e alguns terrenos circundantes. As morosas obras de recuperação, que decorreram até 1952 contemplaram a recuperação da antiga igreja conventual⁴⁷.

Para ornamentar a totalmente desprovida igreja do antigo cenóbio capucho foram enviadas do Museu de Arte Antiga, em Agosto de 1951, as seguintes peças: vinte balaústres (destinados ao coro-alto), talha de duas capelas do extinto convento de Nossa Senhora da Esperança de Beja (que serviriam para montar um retábulo)⁴⁸, um lampadário e diversas telas destinada à capela-mor e à nave da igreja. O frontal de talha originário do convento das Trinas do Mocambo, de Lisboa⁴⁹ e a teia de mogno (para a capela-mor) saíram apenas em Março de 1953⁵⁰.

Diversos outros pedidos continuaram a chegar ao Museu das Janelas Verdes. Em 1947, João Couto refere pedido de talha por parte do patriarcado de Lisboa e dispõe-se a ceder a mesma, contra a ida ao museu de pessoa entendida a fim de escolher as peças solicitadas⁵¹. Novamente, em 1959, chega idêntico pedido do pároco da igreja de S. Simão de Azeitão, em fase de restauro, e que necessitava de alguma talha para completar a obra do trono da capela-mor⁵². João Couto mostra-se perplexo, em missiva endereçada ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, pelas contantes requisições de talha ao seu museu: “*Causa-me certa admiração que se recorra ao Museu de Arte Antiga pedindo talha para as igrejas quando nos depósitos da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais parece existir muito desse material*”⁵³.

⁴⁴ *Idem, Ibidem*, L.º 24. 21 de Novembro de 1946.

⁴⁵ *Idem, Ibidem*, L.º 31. 17 de Julho de 1950.

⁴⁶ *Idem, Ibidem*, L.º 32. 30 de Outubro de 1951.

⁴⁷ Cf. João Luís Inglês Fontes (ed), *O Convento dos Capuchos. Vida, memória, identidade*. Almada: Câmara Municipal de Almada, 2013, 104-105.

⁴⁸ AHMNAA, “Colecção de Diversos” 4, n.ºs.º de inventário 625, 625A.

⁴⁹ *Idem, Ibidem*, n.º de inventário 243.

⁵⁰ AHMNAA, “Objectos de Arte -Obras de arte depositadas pelo museu em edifícios do Estado”, L.º 98, *Idem*, “Colecção de Diversos” 4.

⁵¹ *Idem, Ibidem*, L.º 26. 6 de Outubro de 1947.

⁵² *Idem*, “Processos”, 1959 (4-M-8). 15 de Julho de 1959.

⁵³ AHMNAA, “Registo de Correspondência Remetida”, L.º 44. 18 de Junho de 1959. A talha existente nos depósitos da antiga DGEMN aguarda estudo e análise que ainda não foram possíveis de avançar por vicissitudes várias.



Figs. 3 (esq.) e 4 (dir.) - Partes de dois altares oriundos do convento de Nossa Senhora da Esperança de Beja, em depósito no MNAA. (Fonte: Arquivo Fotográfico MNAA).



Fig. 5 - Altar-mor da igreja do convento dos Capuchos, em Almada. 2015.
(Fotografia da autora)

Um último pedido de cedência de talha em volume significativo é realizado pelo director do Museu Grão Vasco de Viseu, e imediatamente bem acolhido por João Couto⁵⁴ que, a 18 de Abril de 1962, está já a enviar ao Director-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, o recibo do Museu Grão Vasco, relativamente às peças emprestadas⁵⁵.

Várias outras instituições e igrejas receberam peças de talha provenientes dos armazéns do MNAA, entre elas incluem-se a Embaixada Portuguesa em Berlim que, em Janeiro de 1943 recebeu dois tocheiros de talha prateada, duas colunas de talha do século XVII, provenientes do Convento das Trinas, quatro castiçais do convento das Albertas e mais dois castiçais provenientes do mosteiro de S. Vicente de Fora, todos do século XVIII. Para o Museu Regional de Leiria foram expedidas em Abril de 1958, duas bases de talha dourada oriundas da capela de Santo António da Convalescência. Um arcaz oriundo do convento das Trinas encontrou local de acolhimento na Academia Nacional de Belas Artes e para a Biblioteca Pública de Lisboa foi um facistol em pau-santo do século XVIII, proveniente do convento do Desagravo. Para o palácio da Presidência da República foi, em Maio de 1950, um frontão de talha dourada com figuras, oriundo do convento das Trinas. Para a igreja matriz de Colares deslocaram-se várias peças de talha não especificadas e um sacrário e, para a igreja do Hospital Militar da Estrela foram uma peanha de talha, oriunda da igreja de Nossa Senhora de Palhais. Finalmente, com destino à igreja da Madre de Deus enviaram-se em Dezembro de 1944, um par de tocheiros prateados (lisos), um outro tocheiro, quatro castiçais e uma estante missal, todos provenientes do convento das Trinas.

Notas finais

A fortuna da obra de talha sequente aos eventos analisados ao longo deste texto foi múltipla e desigual. Para a temática em foco, o papel do Museu Nacional de Arte Antiga na gestão deste espólio, importa considerar fases distintas, em face de conjunturas diversas. Se com José de Figueiredo, a palavra de ordem era arrecadar para preservar, em face da facilidade com que o património de talha desaparecia, com João Couto assiste-se a uma política que, sendo aparentemente contrária, não deixa de obedecer a princípios semelhantes. Agora, dispersar significa também conservar.

As primeiras intervenções de José de Figueiredo, correspondentes aos anos iniciais do século XX, pautam-se pela necessidade imperiosa de salvar um património identitário português, e nessa medida, se explicam as suas várias acções, percorrendo o país e escolhendo para o seu museu os exemplares que ele considerava representativos e de excelência artística.

O universo de João Couto é bastante diferente. Passados os anos mais turbulentos dos efeitos patrimoniais da desamortização, importava repensar o lugar do espólio à guarda do Museu. Torna-se evidente, pela documentação consultada, que para o segundo director do MNAA, era imperioso aliviar os depósitos da instituição. As peças de talha, pelo seu carácter

⁵⁴*Idem, Ibidem*, L.º 50. 14 de Fevereiro de 1962.

⁵⁵ *Idem, Ibidem*, 18 de Fevereiro de 1962. As peças que deram entrada no Museu Grão Vasco foram as seguintes: Alçado e quatro figuras (8 peças) provenientes do mosteiro de Santa Joana, de Lisboa, n.ºs de inventário 512-515 (anjos) 509-516 Diversos; partes de um retábulo da mesma proveniência, n.º de inventário 586; duas pilastras provenientes do convento de Santa Teresa de Carnide, n.ºs de inventário 554 e 555, duas colunas da mesma proveniência, n.ºs de inventário 558 e 559 (mais tarde foram para o depósito do Vidigal e depois para o Gabinete do Presidente do Instituto do Património, em Março de 1988); duas folhas de um remate provenientes do convento das Salésias, n.ºs de inventário 595 e 596; mísulas e quatro tabelas provenientes da igreja matriz de Palhais, n.ºs de inventário 213, 214, portas e ombreiras da mesma proveniência, n.ºs de inventário 314, 315, mísulas provenientes do convento das Albertas, n.º de inventário 146.

volumoso, de difícil acondicionamento e, pensava-se, fraco potencial museológico, seriam certamente encaradas como dispensáveis. A estratégia passou, assim, por ceder grande parte deste património.

A extrema mobilidade dos objectos de talha, a sua própria essência, que se presta à desmontagem e à consequente polarização dos vários componentes, propiciou a sua diáspora e consagrou uma fase absolutamente novel na história desta arte.

A reinvenção de estruturas, conseguida através da utilização de diferentes peças com proveniências distintas, inaugurou uma nova categoria dentro da arte da talha. Para além das estruturas já nossas conhecidas, e que se compaginavam com as classificações estilísticas propostas por historiadores como Germain Bazin, Robert Smith, ou mais recentemente Francisco Lameira, temos de acrescentar agora outra: a dos híbridos.

Frequentemente, estes retábulos, analisados sem conhecimento da sua história, induzem o observador em erro. As montagens, por vezes, bastante bem conseguidas, iludem olhares e estimulam interpretações menos correctas. A partir de agora, todo o olhar terá de ser em primeiro lugar analítico e crítico. O século XIX brindou-nos com a possibilidade da reinvenção e a talha foi um dos veículos materiais que melhor se prestou à recriação de formas reportadas a matrizes anciãs.

Índice de autores

Volume 2

Araújo, Filipa	91
Cabezas García, Álvaro	15
Candeias, António	155
Cardoso, Pedro Vasconcelos	115
Carvalho, Ana Rita	27
Carvalho, Maria João Vilhena	167
Dias, Cristina Barroca	227
Dias, Tiago	227
Fernandes, Adília	9
Fernández García, Nohemi Sarahy	215
Ferreira, Carolina	155
Ferreira, Sílvia	247
Franco, Anísio	167
García Menéndez, Bárbara	41
Gil, Flávio Antonio Cardoso	105
Gomes, José Vieira	205
Gomes, Sofia	155
González Estévez, Escardiel	79
González López, Maria José	141
Gutiérrez Peña, Joaquina	67
López Calderón, Carme	51
Lorena, Mercês	155
Martín López, David	127
Muñoz Rey, Yolanda	237
Murta, Elsa	181
Murta, Elsa	227
Nascimento, Glória	155
Remígio, André Varela	167
Sainz Magaña, Elena	67
Sandu, I. C. A.	195
Serrão, Vítor	227
Téllez Cruz, Perla	215

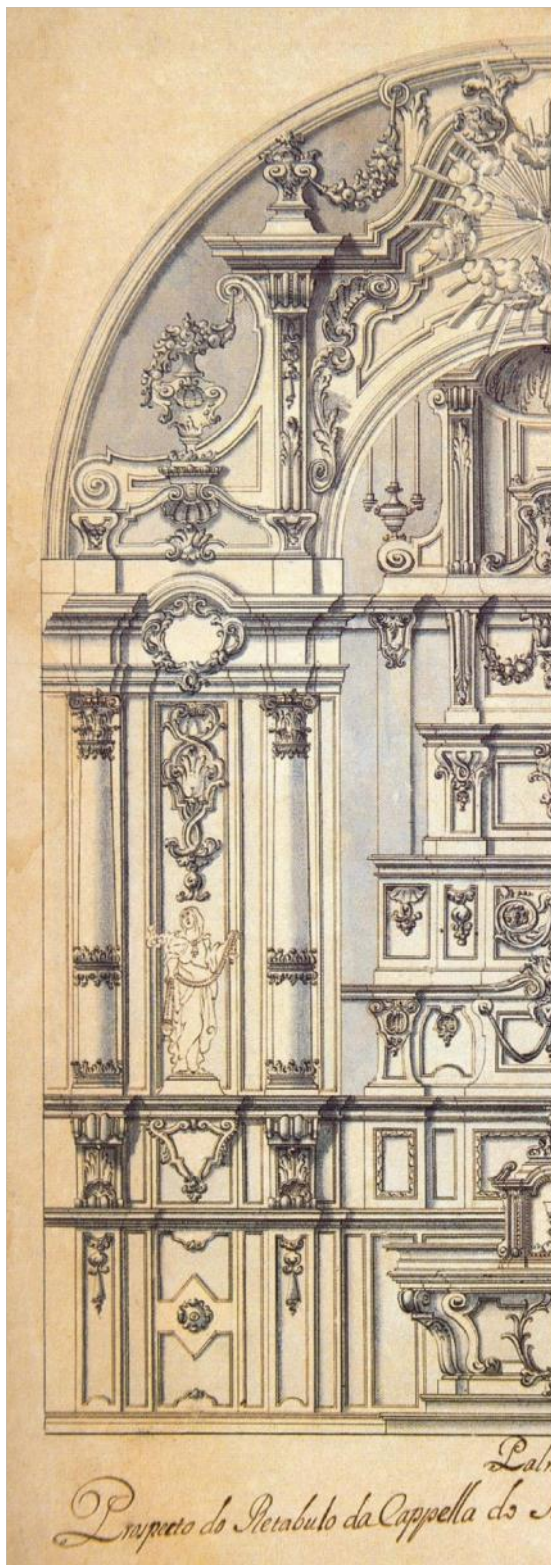
Índice

Volume 1

Apresentação.....	9
Introdução.....	11
Parte I - O Retábulo Ibero-americano: Identidades, transferências e assimilações	13
Contributos para o estudo do Retábulo no Mundo Português: os Prenúncios do Triunfalismo Católico (c. 1580 – c. 1620).....	15
<i>Francisco Lameira</i>	
Trasvases e influjos entre la retabística española y americana: La Nueva España en el proceso asimilador y de maduración creativa (siglo XVI).....	27
<i>Francisco Javier Herrera García</i>	
El retablo escultórico en la Corona de Aragón: los mallorquines Antoni Verger (ca. 1555-1635) y Jaume Blanquer (1579-1636), artífices del cambio del Renacimiento al Barroco	41
<i>Bartolomé Martínez Oliver, Francisco Molina Bergas</i>	
Sobre la composición de las pinturas en los retablos: el juicio del ensamblador y teórico español Antonio de Torreblanca	51
<i>Carmen González-Román</i>	
Retábulos e imagens dos mosteiros beneditinos de Tibães e do Rio de Janeiro em confronto: identidades, transferências e assimilações.....	65
<i>Agnès Le Gac, Paulo Oliveira, Maria João Dias Costa, Isabel Dias Costa</i>	
A Talha do Estilo Nacional em Minas Gerais: trânsito de oficinas entre Portugal e Minas Gerais no primeiro quartel do século XVIII	79
<i>Alex Fernandes Bohrer</i>	
Notas sobre a vida e obra do entalhador lisboeta Francisco de Faria Xavier.....	89
<i>André Guilherme Dornelles Dangelo, Aziz José de Oliveira Pedrosa</i>	
La obra retabística en la Nueva España del pintor y dorador Francisco Martínez (1723-1758).....	101
<i>Ligia Fernández Flores</i>	
Entre arbaletas, corações flamejantes e símbolos eucarísticos: Francisco Vieira Servas	113
<i>Beatriz Coelho</i>	

André Soares e a arte do retábulo	123
<i>Eduardo Pires de Oliveira</i>	
Trasvases e influencias: el retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano	135
<i>Fátima Halcón</i>	
O conjunto de retábulos da cidade de Itapecerica, Minas Gerais, Brasil: identidades, transferências e assimilações	149
<i>Gustavo Oliveira Fonseca</i>	
O Retábulo Paulista: morfologia, particularidades e influências	163
<i>Mateus Rosada, Maria Ângela Pereira de Castro, Silva Bortolucci</i>	
Retábulo da Igreja de Santo Alexandre em Belém do Pará: traços e transposições	177
<i>Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy</i>	
Os retábulos de António José Landi na Amazónia lusitana	189
<i>Isabel Mendonça</i>	
El mecenazgo indiano en el desarrollo de la retablística barroca vizcaína: el caso del Valle de Gordexola	203
<i>Julen Zorrozuza Santisteban</i>	
Jerónimo de Albás y el Cípris de la Catedral de México	217
<i>Oscar Flores Flores</i>	
La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos	231
<i>Stefania Tuzi</i>	
Transferencias estéticas entre los retablos de Sevilla y Minas Gerais en el ocaso del siglo XVIII	247
<i>Carlos Javier Castro Brunetto</i>	
Parte II - O Retábulo e o espaço: desenho, arquitetura, pintura e escultura	259
Carpinteros y ensambladores en la estructura del Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla	261
<i>Teresa Laguna Paúl, Fernando Guerra Librero, Eduardo Rodríguez Trobajo</i>	
La mesa de trabajo de un constructor de retablos	277
<i>Luis Huidobro Salas, Yunuen L. Maldonado Dorantes</i>	
El cambio de propiedad como generador de modificaciones estructurales y estéticas en retablos	287
<i>Benjamín Domínguez Gómez</i>	
A ação mecenática e o percurso dos artistas na construção do circuito retabular da diocese de Lamego entre os séculos XVI e XVIII	299
<i>Carla Sofia Ferreira Queirós</i>	

Del “telero” al Retablo, modelos icónicos y narrativos: pintura de historia vs pintura devocional en el marco español de la segunda mitad del siglo XVI.....	313
<i>Matteo Mancini</i>	
El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII.....	323
<i>Ramón Pérez de Castro</i>	
Retablos fingidos en la azulejería talaverana.....	339
<i>Fernando González Moreno</i>	
Retábulos fingidos na pintura mural portuguesa.....	353
<i>Joaquim Inácio Caetano</i>	
Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo.....	367
<i>Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro</i>	
O estudo da ornamentação retabular na igreja setecentista de São Francisco de Assis, em São João del-Rei.....	377
<i>Patricía Urias</i>	
Fé e espetáculo: o retábulo franciscano no Nordeste do Brasil Colonial.....	387
<i>Ivan Cavalcanti Filho, Maria Berthilde Moura Filha</i>	
Índice de autores.....	401



I SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DA ARTE

O Retábulo no Espaço Iberoamericano: Forma, função e iconografia

26 e 27 de novembro de 2015

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa

Organização

Instituto de História da Arte – FCSH/NOVA
/ Medieval and Early Modern Art Studies
Research Group



Apoios



Mais informações:

retabuloiberoamericano.wordpress.com/

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (UID/PAM/00417/2013).

Crédito da imagem: José António Landi – Pormenor de retábulo para o altar-mor da Sé de Belém. Desenho à pena, aguarelado, 300x170 mm. Rio de Janeiro, B.N.R.J., Coleção Alexandre Rodrigues Ferreira – Prospectos de cidades, villas, povoações, edificios..., da Expedição Philosophica do Para, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyaba, 1784-1792, VII.
© <http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>
<http://www.forumlandi.ufpa.br/biblioteca-digital/desenho/retabulo-para-o-altar-mor-da-se-de-belem>

“A eleição de três vertentes de análise – forma, função e iconografia – constituiu o mote para a abordagem histórico-artística da retabulística no vasto território ibero-americano e veio a traduzir-se no livro que seguidamente se apresenta. Nele, o leitor poderá encontrar ampla reflexão sobre os artistas e respectivas oficinas, capazes de conceber as “máquinas” retabulares de pequeno ou grande porte; a construção e a definição do perfil dos mecenas e agentes do mercado artístico na execução dessas obras; a identificação e a análise da dimensão material dos retábulos; as leituras multifacetadas dos complexos programas iconográficos e ornamentais dos mesmos. Em todos os textos agora publicados, (...) os autores procuraram salientar a importância plástica e simbólica dos inúmeros exemplos analisados, salientando, sempre que possível, as especificidades autóctones e as interações artísticas estabelecidas com os contributos exógenos.”

